

बिहारी



मपादक

डॉ० ओम्प्रकाश

रीडर

दिल्ली विश्वविद्यालय



राधाकृष्ण प्रकाशन



© १९९७, राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली

मूल्य

६ रुपये ५० पैसे

पक्की जिल्द = रुपये ५० पैसे

प्रकाशक

ओम्प्रकाश

राधाकृष्ण प्रकाशन

२, अन्तारी रोड, दरियागज, दिल्ली-६

मुद्रक

व्यानकृमार गर्ग

राष्ट्रभाषा प्रिंटर्स

गिवाश्रम, क्वींस रोड, दिल्ली-६

राधाकृष्ण मूर्ध्निायकम माला



बिहारी

क्रम



विहारी का जीवन-वृत्त	जगन्नाथदास रत्नाकर	६
विहारी-सतसई	विश्वम्भर मानव	१६
सतसई का परिचय	हरदयालुसिंह	२३
विहारी की भाषा	विश्वनाथप्रसाद मिश्र	३०
विहारी की निपुणता	रामसागर त्रिपाठी	४०
विहारी की शास्त्रीय दृष्टि	विजयेन्द्र स्नातक	४६
विहारी की भक्ति भावना	हरवशलाल शर्मा	५७
मुक्तक दोहा	वच्चनसिंह	६७
सतसई की परम्परा	रणधीर सिन्हा	७५
सतसई में प्रेम-वर्णन	रामरत्न भटनागर	८४
सतसई में नीति-वर्णन	भगवतस्वरूप मिश्र	९१
सतसई में प्रकृति-चित्रण	किरणकुमारी गुप्ता	१०३
तिरुवल्लुवर और विहारीलाल		
विरह वर्णन की तुलना	सु० शंकर राजू नायडू	११२
राधा-नागरी की कलावती शिष्याएँ	ओम्प्रकाश	१२१
चित्र क्यों न बन सका	पद्मसिंह शर्मा	१३३
विहारी सतसई के अध्ययन की नवीन दिशाएँ	भगीरथ मिश्र	१३६
विहारी सतसई की टीकाएँ	रमेश मिश्र	१४५
रीति काव्य में रस रीति	गणपतिचन्द्र गुप्त	१५८
रीति काव्य में शृंगारिकता	नगेन्द्र	१६७
रीति काल में कला की स्थिति	सावित्री सिन्हा	१७४
कतिपय सन्दर्भ ग्रन्थ		१८४
इस सकलन के लेखक		१८६

विहारी-काव्य के प्रथम सहपाठी
गौतना ग्रामवासी
श्री हरि नारायण वाष्ण्य
को
सस्नेह

सम्पादकीय



विहारीलाल ब्रजभाषा के प्रमुख कवियों में से हैं और शृंगारी कवियों में उनका स्थान अन्यतम है। सामंती कला की जितनी पच्चीकारी विहारी में है उतनी अन्यत्र दुर्लभ है। केवल एक पुस्तक, और वह भी सात सौ दोहे की, लिखकर जितना यश तथा अर्थ विहारी ने प्राप्त किया उतना किसी अन्य कवि ने नहीं। अनुकरण, परम्परा, टीका तथा समीक्षा की दृष्टि से भी विहारीलाल औरों की अपेक्षा अधिक भाग्यशाली रहे हैं। सूर-तुलसी के पश्चात् साहित्यिकों की दृष्टि पाण्डित्य के लिए केशवदास और रसिकता के लिए विहारीलाल पर ही टिकती थी।

एक ऐसा युग था जब विहारी आधुनिकों की समीक्षा के भी केन्द्र थे। मिश्र-बन्धुओं से प्रारम्भ होकर भगवानदीन, कृष्णविहारी मिश्र, पद्मसिंह शर्मा और जगन्नाथ दास रत्नाकर तक की परम्परा विहारी-सतसई के माध्यम से ब्रजभाषा-काव्य के मन्थन में अनवरत रत रही। सतसई का प्रामाणिक संस्करण भी संभव हो सका और उसकी टीका-समीक्षा भी। आलोचना के शुक्ल-युग में विहारी की कुछ उपेक्षा रही, उनके स्थान पर जायसी आ गये, स्वयं शुक्ल जी ने विशेष प्रसंगों में विहारी से तुलना करते हुए जायसी की ओर पाठक का ध्यान आकृष्ट किया है।

तदनन्तर विहारी के सौन्दर्योद्घाटन में एक प्रकार की अगति-सी दिखलाई देती है। शुक्लोत्तर आलोचकों में प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र का नाम ही इस प्रसंग में उल्लेखनीय है। कतिपय अच्छे शोध-प्रबन्ध लिखे गये हैं, स्वान्त सुखाय समीक्षा नहीं। प्रस्तुत सकलन का कार्य प्रारम्भ करते हुए यह अभाव मुझको सबसे अधिक कचोटता रहा है। संभवतः विहारी की उपेक्षा ब्रजभाषा-काव्य की सामान्य उपेक्षा का विकामवादी अंग-मात्र हो।

हिन्दी-भाषी-प्रदेशों से बाहर इस क्षेत्र में जो कुछ भी हुआ है वह सकेतयोग्य है। कलकत्ता-निवासी प्रसिद्ध विद्वान् श्री कालीप्रसाद खेतान, बार-एट-लॉ, ने विहारी-सतसई का एक नवीन उद्देश्य से अध्ययन किया है, सहमत न होते हुए भी, जिसके महत्त्व को मैं

स्वीकार करता हूँ । मद्रास निवासी वन्धु डॉ० सु० शकरराजू नायडू ने तमिल-वेद 'तिरुक्कुरल' के रचयिता कवि तिरुवल्लुवर के कामखण्ड (इन्वम) की तुलना बिहारी के समानान्तर प्रसंगों से की है, जिसका कुछ अंश प्रस्तुत सकलन में भी समाविष्ट है । हिन्दी के प्रत्येक कवि के ऐसे अध्ययनों की आज महती आवश्यकता है ।

प्रस्तुत सकलन में मेरा प्रयत्न यह रहा है कि केवल उन समीक्षाओं को सकलित किया जाय जो एक बार प्रकाशित होकर पाठकों के सामने आ चुकी हैं और उनके दृष्टिकोण से पाठक परिचित हो चुका है । 'नीति-वर्णन' 'प्रकृति-चित्रण' तथा 'टीकाएँ' विषयक निबन्ध इसका अपवाद है, परन्तु इनके लेखक इन विषयों से काफी सम्बद्ध रहे हैं । प्रकाशित रचना से एक बात और स्वयं सिद्ध हो जाती है कि लेखक इस विषय का विशेषज्ञ है । एक आलोचक का केवल एक लेख ही यहाँ लिया गया है, जिससे पाठक वैचित्र्य से, संक्षेप में ही, परिचित हो सके । सकलन को युग, कवि तथा रचना तीनों को दृष्टि में रखकर पूर्ण बनाने का प्रयत्न किया गया है । सकलन को वैज्ञानिक बनाने के लिए अन्त में सन्दर्भ-ग्रन्थ-सूची तथा लेखक-सूची को भी जोड़ दिया गया है । आशा है इस सकलन से पाठकों के दृष्टिकोण को एक सतुलित मार्ग प्राप्त हो सकेगा और सामान्यतः ब्रजभाषा-काव्य एवं विशेषतः बिहारी के ध्वनिजीवी काव्य के प्रति उनके अनुराग में स्थिरता आ सकेगी । मैं उन सभी विद्वानों का आभारी हूँ जिनके समीक्षात्मक लेखों का मैंने इस सकलन में यथावश्यकता उपयोग किया है ।

ओम्प्रकाश

तुलसी-जयन्ती

स० २०२४ वि०

बिहारी का जीवन-वृत्त

जगन्नाथदास रत्नाकर

बिहारी का जन्म सवत् १६५२ मे ग्वालियर मे हुआ था। उनके एक भाई तथा एक बहिन और भी थे। अनुमान यह होता है कि भाई उनसे बड़े थे, और बहिन छोटी। उनकी बहिन के जन्म लेने के थोड़े ही दिनों पश्चात् उनकी माँ का देहान्त हो गया, जिससे उदासीन हो उनके पिता ग्वालियर छोड़कर सवत् १६५६-६० मे ओडिछे चले आए। वहाँ उस समय रामशाह राजा थे। उन्होंने राजकाज का सब भार अपने छोटे भाई इद्रजीत को दे रखा था। यह इद्रजीत साहित्य तथा संगीत-विद्या के बड़े जानकार, प्रेमी तथा आश्रय-दाता थे। सुप्रसिद्ध कवि केशवदास तथा प्रवीणराय पातुरी, जो कि नृत्य, गान तथा साहित्य मे बड़ी निपुण थी, इन्हीं की सभा को सुशोभित करते थे।

वहाँ से थोड़ी दूर पर सुप्रसिद्ध महात्मा श्री नरहरिदासजी रहते थे। वे श्री स्वामी हरिदासजी के संप्रदाय के वैष्णव थे।

सवत् १६६५ मे, श्री स्वामी हरिदासजी की निधिवन की गद्दी के महत्, श्री सरसदेवजी ने बुदेलखंड पधारकर श्री नरहरिदासजी को विधिवत् अपना शिष्य बनाया। उसके पश्चात् बिहारी के पिता अपनी सतान-सहित श्री नरहरिदासजी के शिष्य हो गए। उस समय बिहारी की अवस्था बारह-तेरह वर्ष की थी। बिहारीदास नाम श्री नरहरिदास ही का रखा हुआ प्रतीत होता है, क्योंकि उनके संप्रदाय के सेव्य ठाकुर का नाम 'बिहारीजी' है, और उक्त संप्रदाय के शिष्यों का नाम प्रायः दासात होता है।

श्री नरहरिदासजी के पास इद्रजीत तथा केशवदासजी भी कभी-कभी आते-जाते रहते थे। किसी दिन उन्होंने केशवदासजी को बिहारी का परिचय देकर कहा कि यह लडका बड़ा होनहार है, यदि आप इसको अपने पास रखकर कुछ पढ़ाने की कृपा कर दें तो बड़ा उपकार हो, और यह कदाचित् बड़ा कवि हो जाए। केशवदासजी ने भी बिहारी की बुद्धि अच्छी देखकर इस बात को सहर्ष स्वीकृत कर लिया और उनको जी खोलकर पढ़ाने लगे। अपने रसिकप्रियादि ग्रंथों के अतिरिक्त उन्होंने तीन-चार वर्षों मे बिहारी

को भाषा, संस्कृत तथा प्राकृत के अनेक काव्य-साहित्य तथा अन्यान्य उपयोगी ग्रन्थ पढ़ा तथा गुना दिए, जिनका प्रभाव विहारी के अनेक दोहों पर पड़ा है ।

केशवदासजी के साथ विहारी इद्रजीत की सभा में भी आया-जाया करते थे, जिससे उनको प्रवीणराय पातुरी का नाच देखने का संयोग कभी-कभी मिल जाता था । उसकी नृत्य-निपुणता का प्रभाव विहारी के सौन्दर्यग्राही हृदय पर स्थिर रूप से अंकित हो गया था, जो सतसई के निम्नलिखित दोहे में स्पष्ट झलकता है—

सब-अग करि राखी सुघर नाइक नेह सिखाइ ।

रसजुत लेति अनत गति पुतरी पातुरराइ ॥ २८४ ॥

विहारी को केशवदासजी से पढ़ने का अवसर थोड़े ही दिनों तक मिला । सवत् १६६४ के पूर्व ही इद्रजीत का रग-अखाड़ा सर्वथा भग और अस्तव्यस्त हो गया, और केशवदास को छोड़कर उसके सब लोग नष्ट-भ्रष्ट हो गए । पश्चात् विहारी के पिता ने ओढ़छे में रहना व्यर्थ तथा अनुचित समझा, क्योंकि एक तो वहाँ के रहने के निमित्त अब कोई विशेष कारण अथवा वृत्ति न रह गई थी, और दूसरे कदाचित् उस प्रात में अनेक विप्लव भी हो रहे थे ।

सवत् १६७० के आस-पास, नरहरिदासजी से आज्ञा लेकर, केशवदेवजी ने विहारी इत्यादि के साथ ब्रज की ओर प्रस्थान किया । वृन्दावन में उस समय श्री नरहरिदासजी के दीक्षागुरु श्री सरसदेवजी निधिवन की गद्दी पर थे । श्री सरसदेवजी के एक और शिष्य श्री नागरीदासजी थे । वे टट्टियों की कुटिया बनाकर कुछ और वैष्णवों के साथ यमुनाजी के तट पर रहते थे । केशवदेवजी ने कदाचित् उन्हीं के स्थान में डेरा किया । उस स्थान में रहकर भी विहारी ने कुछ दिनों श्रमपूर्वक विद्याध्ययन तथा काव्याभ्यास किया और सगीतविद्या में भी निपुणता प्राप्त की । विवाह होने के पश्चात् विहारी अपनी ससुराल में रहने लगे, और उनके पिता वृन्दावन ही में रहे । पर पठन-पाठन के निमित्त विहारी भी प्रायः वृन्दावन आया-जाया तथा रहा करते थे । श्री नरहरिदासजी ने विहारी की प्रशंसा शाहजहाँ से की और उनका गाना तथा काव्य भी उसको सुनवाया । विहारी ने शाहजहाँ की प्रशंसा की और कुछ कविता पढ़ी । शाहजहाँ ने प्रसन्न होकर उनको आगरा आने की आज्ञा दी, और फिर विहारी आगरा आकर रहने लगे । आगरा में रहकर विहारी ने कुछ फारसी (उर्दू) भी पढ़ी और उस भाषा की कविता का भी कुछ अभ्यास कर लिया ।

सतसई के अतिरिक्त और कोई कविता विहारी की प्राप्त नहीं होती । यदि बीस वर्ष की अवस्था से उनका कविता करना माना जाय तो, सतसई आरम्भ करने के पूर्व १८-२० वर्ष तक विहारी ने क्या कविता की, इसका कुछ पता नहीं चलता । यदि इस अंतराल की उनकी कविता हाथ आती, तो आशा थी कि, उससे उस समय का उनका कुछ जीवन-वृत्तांत विदित होता । अनुमान होता है कि यद्यपि विहारी में काव्य-प्रतिभा तथा स्वाभाविक कवि के अन्यान्य गुण तो पूर्णतया विद्यमान थे तथापि उनकी रुचि कविता बनाने की अपेक्षा सुन्दर-सुन्दर प्राचीन काव्यों के आस्वादन तथा विद्योपार्जन में अधिक थी ।

विहारी का संस्कृत-व्याकरण में पूर्णतया अभिज्ञ होना तथा व्याकरण के

विहारी का जीवन-वृत्त । ११

अनुसरण करने का लडकपन ही से स्वभाव पड़ जाना, उनका अपनी भाषा के निमित्त एक परम सुशृङ्खल, प्रयोगसाम्य-सपन्न तथा व्याकरण-नियमवद्ध ढाँचा बनाकर तदनुसार कविता करने में सफलीभूत होने से लक्षित होता है, और अनेकानेक प्रकार के छोटे-बड़े समासों को बहुत सफलतापूर्वक प्रयुक्त करने से भी सिद्ध होता है। उनके उक्त ढाँचे का 'वाक्य-सीष्ठव' स्पष्ट है, और उनके समासों का प्रयोगाचित्य उनके दम-वीस दोहों के पढ़ने से ज्ञात हो सकता है, क्योंकि सतसई के अधिकांश दोहों में समासों का प्रयोग बड़ी सुन्दरता से हुआ है। समास-सीष्ठव के निमित्त १०४, १२७, १५२, १५३, १७३, १७५, ४०३ और ५२७ अकों के दोहे विशेषतः द्रष्टव्य हैं।

विहारी को संस्कृत-कोष का गभीर ज्ञान होता उनके अनेक संस्कृत शब्दों को ऐसे रूपों तथा अर्थों में प्रयुक्त करने से प्रतीत होता है, जिनमें भाषा के सामान्य कवियों ने उनको प्रयुक्त नहीं किया है, जैसे—

मन (१८, १५०), वारो (१६), वेसरि (२०), करवर (कर्वर, ५०), सुवा-दीधिति (६२), अनूप (१०२), सक्रोनु (सक्रमण, २७४), आधु (अर्ध, ३१६, ३७६), कर्पूरमनि (कर्पूरमणि, ३६२), वृपादिनि (वृपादित्य, ३६७), वास (४६४), नदित (४६६), वारद (वार्द, ४७५), कुमुम (५१२), आभार (५५१), परिपारि (परिपालि ६१६), पर (६४८) इत्यादि।

इन शब्दों में कितने शब्द तो ऐसे हैं, जिनका प्रयोग संस्कृत के भी किसी भी कवि ने इन अर्थों में किया है, जैसे—मन (मनस्, १८), वारद (वार्द, ४७५), परिपारि (परिपालि, ६१६)।

संस्कृत के अच्छे-अच्छे काव्यों में विहारी का पूर्ण प्रवेश होना, उनके अनेक संस्कृत ग्रंथों के कठिन श्लोकों को दोहों में बहुत सफलतापूर्वक उद्धृत करने से प्रमाणित होता है। इन दोहों में केवल विहारी का संस्कृत-पांडित्य ही नहीं, प्रत्युत उनकी काव्य-प्रतिभा का वैलक्षण्य तथा उत्कर्ष भी, लक्षित होता है। जिन भावों को उन्होंने लिया है, उनको वैसा ही नहीं रहने दिया है, प्रत्युत उनमें कुछ न कुछ विशेष रंग-ढंग तथा काव्य-चमत्कार से नया प्राण फूँक दिया है।

संस्कृत कोष तथा साहित्य के अतिरिक्त, विहारी के कितने ही दोहों से उनका ज्योतिष तथा वैद्यक शास्त्रों में भी प्रवेश प्रतीत होता है। ज्योतिष के सम्बन्ध में उनके ४२, १०५, ६६०, ७०७ अकों के दोहे द्रष्टव्य हैं, और वैद्यक के सम्बन्ध में १२०, ४७६ अकों के दोहे।

संस्कृत के यथेष्ट विषयों के पठित होने के अतिरिक्त, विहारी के कितने ही दोहों से प्रतीत होता है कि, वे प्राकृत तथा अपभ्रंश के व्याकरणों तथा काव्यों के भी अच्छे ज्ञाता थे। उक्त भाषाओं के व्याकरणों का ज्ञान, गैन (गगन, गजन, गयन, गैन), केम (कदव, कदम, कअम, कयम, कइम, केम), नै (नदी, नई, नड, नै), निय (निय, निज, निय) इत्यादि शब्दों के प्रयोग में लक्षित होता है, क्योंकि ये रूप साहित्यिक ब्रजभाषा में सामान्यतः देखने में नहीं आते, पर प्राकृत तथा अपभ्रंश के व्याकरणों से सिद्ध होते हैं तथा ये अथवा इनके कई पूर्व रूप उक्त भाषाओं में वरते भी आते हैं। विहारी का प्राकृत

काव्यों का ज्ञान, उनके 'गाथासप्तशती' की कितनी ही गाथाओं के भावों को, अपनी प्रतिभा का विशेष चमत्कार देकर, दोहों में निबद्ध करने से सिद्ध होता है।

विहारी ने ७०० दोहे बनाकर अपने ग्रंथ का नाम सतसई रखा, उससे भी उनका गाथा तथा आर्या-सप्तशतियों का पढ़ना, तथा उन्हीं की जोड़ पर अपनी सतसई बनाना, अनुमानित होता है।

यह अनुमान होता है कि उनको कविता करने की अपेक्षा विद्योपार्जन का व्यसन अधिक था, कविता वे आवश्यकतानुसार कभी-कभी किया करते थे। पर तो भी, सतसई के अनिरिक्त उनकी और स्फुट कविताओं अथवा किमी ग्रंथ का प्राप्त न होना आश्चर्य-जनक अवश्य है। यदि और कुछ नहीं तो, समय-समय पर उन्होंने शाहजहाँ तथा आगरा के नरदारों इत्यादि के सुनाने को कुछ कविताएँ अवश्य ही बनाई होगी।

यदि उन स्फुट कविताओं का भी कोई संग्रह होता, तो आशा है कि न्यून-से-न्यून सतसई के बराबर का उनका एक ग्रंथ और भी होता। पर, 'विहारी-रत्नाकर' में स्वीकृत दोहों तथा कतिपय अन्य दोहों के अतिरिक्त, जो सतसई के भिन्न-भिन्न क्रमों तथा टीकाओं में विहारी के नाम से दृष्टिगोचर होते हैं, उनकी और कोई रचना प्राप्त नहीं होती। अतः यह अनुमान युक्तियुक्त जान पड़ता है कि वे समय-समय पर कुछ स्फुट कविता तो अवश्य करते रहे, पर उनके हृदय में एक सुश्रुतल तथा प्रयोगमाम्य साहित्यिक ब्रजभाषा का ढाँचा स्थिर करने की उत्कठा बनी रहती थी। यह कार्य बड़ा कठिन तथा समयसाध्य था, जिसको वे, अपने सतोप के योग्य, कदाचित् अपने आमेर जाकर टिकने के कुछ ही पूर्व, कर पाए। उक्त कार्य में इतना समय लग जाना कोई आश्चर्य नहीं था। श्री पाणिनिजी ऐसे महर्षि के भी जीवन का बड़ा भाग ऐसे ही कार्य में लग गया था, यद्यपि उनकी सहायता के निमित्त उनके पूर्व के अनेक सस्कृत-व्याकरण उपस्थित थे। विहारी के लिए तो, जहाँ तक ज्ञात होता है, कोई ऐसा सहायक साधक भी नहीं था। वे भाषा का यथेष्ट ढाँचा बनाने में कहाँ तक कृतकार्य हुए, इसका अनुमान पाठकगण, जो कुछ उनके दोहों की भाषा के विषय में लिखा गया है, उससे कर सकते हैं। ज्ञान होना है कि जब उनके हृदय में उक्त ढाँचा बनकर तैयार हो गया, तो अपनी पूर्व रचनाओं की भाषा को उन्होंने उससे न्यूनाधिक विचलित पाकर, उनको दबा रखा, और विस्थापन न होने दिया। कारण जो हो, उस समय तक सतसई के अतिरिक्त विहारी का और कोई ग्रन्थ उपलब्ध नहीं हुआ है। हाँ, एक 'दूहा संग्रह' नामक १५-१६ सौ दोहों के ग्रन्थ का जोधपुर में होना सुना जाता है, और यह भी ज्ञात हुआ है कि उसमें से कुछ दोहे विहारी की सतसई के हैं। हमने यह अनुमान हो सकता है कि आश्चर्य नहीं, जो उक्त ग्रन्थ सर्वथा विहारी की वे दोहों का संग्रह हो, क्योंकि देवरीनंदन टीका में भी विहारी की सतसई का १४०० दोहा होना माना गया है। हमको स्वयं उक्त ग्रन्थ देखने का गौभाग्य नहीं हो सका।

सन् १९८७-८८ में सन् १९६१ तक विहारी मद्युग, वृन्दावन तथा आगरा में वातान्वित और यथावत, स्वर अपनी विद्या की उन्नति करने गये। उन वातान्वित में वे प्रतिवर्ष उन गानाओं में से, जिन्होंने उनका वर्णान्न नियत कर दिया था, उन-हीन के गानों के द्वारा प्रत्योपार्जन कर लाया करते थे। जोधपुर तथा बरौ उन्नाव में जो उनका

जाना सुना जाता है, वह भी सगत प्रतीत होता है ।

संवत् १६६१ के अन्त, अथवा संवत् १६६२ के आरम्भ में, बिहारी अपना वपुःशान लेने आमेर गए । उस समय वहाँ के महाराज जयसिंह कोई नवीन रानी ब्याह लीए-के-और उसके सौन्दर्य तथा वय सधि की छटा पर ऐसे मुग्ध हो रहे थे कि रात-दिन उसी के महल में पड़े रहते थे, और राजकाज सर्वथा भूल गए थे । उनके मंत्री, कर्मचारी तथा सभासद बहुत चिंतित थे, पर कर कुछ नहीं सकते थे । उनके वहाँ पहुँचने पर, मुख्य मंत्री जी ने सब वृत्तांत सुनाने के पश्चात् कहा—यदि आप महाराज को कोई चेतावनी देने का साहस करे तो बड़ा काम हो, क्योंकि राजकाज में बड़ी हानि पहुँच रही है । महाराज के बाहर निकलने से चौहानी रानीजी भी आपसे बहुत प्रसन्न होगी ।

बिहारीजी कवि तो थे ही, जिन बातों पर उन लोगो ने महीनो में विचार किया था, वे उनके हृदय में क्षणमात्र में घूम गई । बिहारी ने—

नहिं परागु, नहिं मधुर मधु, नहिं बिकामु ईहिं काल ।

अली कली ही सौं बध्यौ, आगै कौन हवाल ॥ ३८ ॥

यह दोहा लिखकर एक वर्षवर (खाजेंसरा) को दिया, और उसने उसको ड्योड़ी पर ले जाकर किसी परिचारिका के हाथ राजा के पास पहुँचा दिया ।

इधर तो ये लोग दोहा भेजकर बड़ी उत्सुकता से परिणाम की प्रतीक्षा करने लगे, उधर जब राजा के पास दोहा तथा बिहारी के आने का सवाद पहुँचा, तो दोहे के सरस अन्योक्तिगर्भित उपदेश की छोट से उसकी आँखें खुल गई । दोहे के 'आगै कौन हवाल' पद के गूढार्थ का भी उस पर यथेष्ट प्रभाव पड़ा । बिहारी को बुलाकर, उनकी बड़ी प्रशंसा कर और स्वर्ण मुद्राएँ दे, कहने लगा कि हम आपसे बहुत प्रसन्न हुए । यह भी कहा कि आपका दोहा बड़ा उत्तम है, आप ऐसे ही और दोहे बनाएँ, प्रति दोहा मैं एक मोहर आपको भेंट करूँगा ।

जब राजा के बाहर निकल आने का समाचार चौहानी रानी ने सुना, तो वे बड़ी प्रसन्न हुई और बिहारी को अपनी ड्योड़ी पर बुलवाकर बहुत कुछ पारितोषिक तथा काली पहाड़ी ग्राम प्रदान किया, और कहा कि, आप हमारी ड्योड़ी के कवि होकर आमेर में निवास करे । उन्होंने उक्त घटना-सम्बन्धी बिहारी का एक चित्र भी बनवाया, जो कि अभी तक जयपुर के एक महल में विद्यमान है ।

उक्त घटना के दो-तीन ही महीने पश्चात्, चौहानी रानी के गर्भ से महाराज जयसिंह के उत्तराधिकारी, कुमार रामसिंह, उत्पन्न हुए । उस अवसर पर अनेक कवियों ने महाराज जयसिंह की प्रशंसा में कविताएँ की । बिहारी ने भी यह दोहा पढ़ा—

चलत पाइ निगुनी गुनी धनु मनि-मुत्तिय-माल ।

भेट होत जयसाहि सौं भागु चाहियतु भाल ॥ १५६ ॥

फिर उक्त अवसर के उपलक्ष्य में, महीने-दो महीने के पश्चात्, कोई बड़ा दरवार 'दर्पण-मन्दिर' में हुआ । उसमें बिहारी ने महाराज जयसिंह की शोभा का वर्णन इस दोहे में किया—

प्रतिबिंबित जयसाहि-दुति-दीपति दरपन-धाम ।

सब जगु जीतन कौ कर्यौ काय-ब्यूहु मनु काम ॥ १६७ ॥

इसी बीच में ज्ञात होता है कि किसी 'लाखन' नामक व्यक्ति की सेना को जयसिंह ने मार भगाया था, जिस पर बिहारी ने यह दोहा बनाया था—

रहति न रन, जयसाहि-मुखु लखि लाखनु की फौज ।

जाचि निराखरऊँ चलै लै लाखनु की मौज ॥८०॥

इसी प्रकार बिहारी समय-समय पर दोहे बनाते, और पुरस्कृत होते रहे । समय-नुकूल दोहों के अतिरिक्त, वे और भी पाँच-पाँच, सात-सात दोहे बनाकर दरबार में ले जाने और मोहरे लाकर सुख से जीवन व्यतीत करने लगे । इस प्रकार बिहारी का जीवन आठ-दस वर्ष तक बड़े सुख से अन्य कवियों के सग-सग व्यतीत हुआ ।

बिहारी कभी-कभी अपने प्राप्त ग्राम 'काली पहाड़ी' भी आया करते थे, क्योंकि एक तो कुछ प्रबन्ध करना होता था, और दूसरे वह उनकी जन्मभूमि के सन्निकट था । इन्हीं यात्राओं में कदाचित् ग्राम-व्यूटियाँ के भाव देखकर उन्होंने समय-समय पर उनका वर्णन भी अपने दोहों में कर दिया है, जैसे—६३, २४८, ७०८ इत्यादि अंकों के दोहों में । यह भी प्रतीत होता है, कि ग्वालियर इत्यादि में उनकी कविता का सम्मान अधिक नहीं होता था । यह बात उनकी कई एक अन्योक्तियों से लक्षित होती है ।^१

बिहारी का गाथासप्तशती तथा आर्यासप्तशती का ज्ञाता होना तो ऊपर कहा जा चुका है । कुछ दोहों के बनने के पश्चात् या तो उन्होंने स्वयं ही उक्त सतसईयों के जोड़ पर एक सतसई बनाना निश्चित किया, अथवा महाराज जयसिंह के कहने से । जो कुछ हो, सतसई-निर्माण पर उनका लक्ष्य होना इस दोहे से विदित होता है—

हुकुम पाइ जयसाहि कौ हरिराधिका-प्रसाद ।

करी बिहारी सतसई भरी अनेक सवाद ॥७१३॥

संवत् १७०४ के जाड़ों में, ज्ञात होता है कि, उन्होंने अपनी सकल्पित सतसई पूरी कर दी । उसी साल महाराज जयसिंह और गजेब के साथ बलख की चढाई पर गए थे और वहाँ से बड़ी चतुरता तथा वीरता से बादशाही सेना को पठानों तथा बर्फ से बचा लाए थे, जैसा कि 'यो दल काढे ० ७११' इस दोहे की टीका में कहा गया है । उक्त कार्य के निमित्त उनको आगरा आने पर बड़ा सम्मान प्राप्त हुआ था । आमेर लौटने पर, उनके ऐसी कठिन चढाई पर से सकुशल लौट आने तथा बादशाही दरबार में विशेष रूप से सम्मानित होने के उपलक्ष्य में, बड़ा उत्सव मनाया गया और कोई दरबार भी किया गया । 'बिहारी-सतसई' के 'हुकुम पाइ' दोहे को मिलाकर ७१० दोहे तैयार हो चुके थे, अतः उन्होंने उक्त घटना की प्रशंसा के—

सामों सेन, सयान की सबै साहि के साथ ।

बाहु-बली जयसाहि जू, फते तिहारै हाथ ॥७१०॥

यौ दल काढे बलक तैं, तैं जयसिंह भुवाल ।

उदर अघासुर कै परैं ज्यो हरि गाइ, गुवाल ॥७११॥

घर-घर तुरकिनि हिंदुनी देति असोस सराहि ।

पतिनु राखि चादर, चुरी तैं राखी, जयसाहि ॥७१२॥

ये तीन दोहे बनाकर, और उनको 'हुकुम पाइ० ७१३' इत्यादि दोहों के बीच रखकर, कदाचिन् उक्त दरवार ही में अपनी सतसई, ग्रंथरूप से महाराज की भेंट कर दी ।

इस घटना के कुछ पूर्व ही, विहारी की स्त्री का देहान्त हो गया था, जिससे उनका चित्त ससार से कुछ विरक्त-सा हो रहा था । एक तो वे आरम्भ ही से वृन्दावन के भक्त थे, और दूसरे उस समय की चित्त-वृत्ति ने उनका हृदय वृन्दावन की ओर और भी आकर्षित किया । अतः वे महाराज से विदा होकर आमेर से चले आए ।

किसी-किसी का यह भी कथन है कि विहारी आमेर से विदा होने पर जोधपुर, बूंदी इत्यादि राज्यों में भी गए थे, और बहुत संभव है कि उन्होंने वर्षाशन के उगाहने के निमित्त ऐसा किया हो । पर, जो हो, यह निश्चित प्रतीत होता है कि वे आमेर छोड़ कर, चाहे सीवे, चाहे और राज्यों में घूमते-फिरते, अपने गुरु श्री नरहरिदास के पास वृन्दावन गए, और अपना शेष जीवन वही गातिपूर्वक भगवद्भजन में व्यतीत करके, सवत् १७२१ में परमधाम को सिधारे ।

जिम प्रकार विहारी की सतसई के पूर्व की कोई रचना नहीं मिलती, उसी प्रकार उनके पश्चात् की भी कोई कृति देखने में नहीं आती । ज्ञात होता है कि वृन्दावन निवास करने पर विहारी सर्वथा भगवद्भजन तथा महात्माओं के सत्संग में लगे रहते थे । कविता का व्यमन उन्होंने सर्वथा छोड़ दिया था । हमने स्वयं वृन्दावन जाकर श्री मौनीदासजी की टट्टी इत्यादि स्थानों में खोज की, पर उनकी कविता का कहीं कुछ पता नहीं मिला । इधर-उधर से कुछ बातें एकत्रित करके, उन पर अनुमान को अवलंबित कर यह जीवनी मुश्रुखल रूप में लिखने का यत्न किया गया है । इसमें अनेक त्रुटियों तथा अशुद्धियों की संभावना है ।

बिहारी-सतसई

विश्वम्भर मानव

पिछले एक हजार वर्ष की काव्य-निधि में से यदि हम दस सर्वश्रेष्ठ ग्रंथों को चुनना चाहे, तो उनमें 'बिहारी-सतसई' का नाम आएगा। ये ग्रंथ है—'पृथ्वीराज रासो', 'पद्मावत', 'सूरसागर', 'रामचरितमानस', 'रामचन्द्रिका', 'बिहारी-सतसई', 'कामायनी', 'प्रिय-प्रवास', 'साकेत' और 'दीपशिखा'। इनमें से अधिकतर ग्रंथ प्रबन्ध-काव्य हैं। जीवन की विविधता का गहराई और सूक्ष्मता के साथ चित्रण करने के कारण प्रबन्ध-काव्य के श्रेष्ठ ग्रंथों में परिगणित होने और उसके रचयिता को महाकवियों की श्रेणी में आसन मिलने की, मुक्तककार से अधिक सम्भावनाएँ रहती हैं। फुटकर प्रसंगों पर लिखने की अपेक्षा मुक्तककार भी उस समय अधिक सफल होते देखे गए हैं जब उनके संग्रह-ग्रंथों के पीछे किसी प्रकार की एकसूत्रता, जो वास्तव में प्रबन्ध का गुण है, विद्यमान हो। सूरसागर, दीपशिखा और बिहारी-सतसई में यह एकसूत्रता भक्ति, रहस्य और प्रेम को लेकर है।

बिहारी ने मुगल-साम्राज्य के समृद्धि-काल में अपनी काव्य-साधना की। ऐसा युग काव्य-श्री के निखार के लिए सदैव उपयुक्त होता है। उस समय प्रजा सुखी थी और शासकों ने देश में शान्ति स्थापित कर दी थी। वे कलानुरागी थे, इसी से अनेक रूपों में उसका विकास हो रहा था। विद्रोह की भावना एक प्रकार से मिट चुकी थी। यह विद्रोह की भावना ऐसी है कि आँधी की भाँति उठती है, शान्त हो जाती है और फिर उठती है। उस आँधी के फिर उठने में अभी देर थी। जैसा जयसिंह द्वारा बलख से शाहजहाँ की सेना को बचाकर लाने के वर्णन से पता चलता है, आक्रमण के समय हिन्दू-मुसलमान कन्धे से कन्धा भिड़ाकर लड़ते थे। राजनीतिक बातों में शासन थोड़ा हस्तक्षेप अवश्य करता रहा होगा, क्योंकि एक स्थान पर बिहारी ने 'दुराज' शब्द का प्रयोग करते हुए उसके विपक्षी परिणाम की चर्चा की है। धर्म की दृष्टि से यह युग साम्प्रदायिक कट्टरता का युग न था। कबीर के समय से ही कवि लोग इस प्रकार की कट्टरता का विरोध कर रहे थे और धर्म को वे बहुत उदार बनाने में समर्थ हुए। बिहारी ने वैष्णव धर्म और

निर्गुण मत, दोनों का समर्थन समान भाव से किया है। धर्म के सम्बन्ध में पूरी स्वतन्त्रता उस समय लोगों की थी। एक पुराण-वाचक के प्रसंग में हमारे कवि ने उसे व्यभिचारी दिखलाया है और मन्दिर भी प्रेमियों के मिलन-स्थल बतलाए हैं। इससे सिद्ध होता है कि धर्म में थोड़ा ढोंग उस समय भी बना हुआ था। पर सबसे अधिक मनोरंजक है बिहारी द्वारा प्रस्तुत समाज का चित्र। हो सकता है कि जिस समाज का वर्णन बिहारी ने किया हो, वह बहुत ही सीमित हो। कुछ वर्णन तो निश्चित रूप से राधा-कृष्ण के काल का है। पर बिहारी के नायक-नायिका उनके अपने काल के भी हैं। मैं कभी-कभी सोचता हूँ वह कैसा युग रहा होगा जब युवतियाँ काम के बाण से मर्माहत हो अभिसार करती थी, वन, खेत, कुजो, खण्डहरो में अपने प्रेमियों से मिलती थी और इस निर्द्वन्द्व जीवन में कोई अधिक हस्तक्षेप नहीं करता था।

वैसे तो श्रेष्ठ-काव्य के सौन्दर्य को ग्रहण करने के लिए पाठक में सदैव ही एक प्रकार की ग्राहिका-शक्ति चाहिए, पर 'बिहारी-सतसई' के वास्तविक महत्त्व को समझने के लिए तो बिना वैसी क्षमता के काम ही नहीं चल सकता। यह क्षमता काव्यशास्त्र के ज्ञान पर निर्भर करती है। बिहारी में प्रतिभा तो थी ही, माथ ही इस प्रतिभा को अध्ययन के द्वारा उन्होंने निखारा था और अपने इस अध्ययन का उपयोग उन्होंने पूरी शक्ति के साथ किया था।

'बिहारी-सतसई' की मूल प्रवृत्ति शृंगारी है। सतसई की रचना की प्रेरणा के सम्बन्ध में जो यह कहानी कही जाती है कि बिहारी ने जयपुर पहुँचने पर एक दोहे की मार से ही अपनी नयी रानी के प्रेम में आवद्ध महाराज जयसिंह को अन्त पुर के घेरे से मुक्त किया, उसे लेकर सभी आलोचकों ने प्रायः एक-सी ही बात कही है। यह घटना यदि सच हो तो भी इससे प्रमाणित यही होता है कि प्रारम्भ से ही बिहारी की प्रवृत्ति शृंगारी थी। उस दोहे को लीजिए—

नहिं परागु, नहिं मधुर मधु, नहिं बिकासु इहि काल ।

अली कली ही सौं वध्यौ, आगै कौन हवाल॥

इस दोहे का आशय यह नहीं है कि रज और रसहीन कली से ही जो भौरा इतना वैधा हुआ है, अर्थात् जो नायिका की यौवन-प्राप्ति से पहले ही उसके रूप पर मुग्ध होकर कर्तव्य-ज्ञान भूल गया है, उसकी आगे क्या दशा होगी, वरन् यह कि जो समय से पूर्व ही अपने आकर्षण का परिचय दे रहा है वह रस का समय आने पर अपने अनुराग की दृढ़ता और भी प्रमाणित करेगा। इस प्रकार यह दोहा बोधोदय के लिए न लिखा जाकर रसोदय के उद्देश्य से ही लिखा गया होगा। जयसिंह ने जो बिहारी से मिलना चाहा होगा वह इसलिए कि आदमी कैसा ही हो, पर है रसज्ञ और इसी से अर्गाफियों के मोल उन्होंने उनके दोहों को खरीदा, यद्यपि यह मोल बहुत कम था।

सयोग-काल की कोई ऐसी स्थिति नहीं जो बिहारी की दृष्टि से बची हो। रूप-दर्शन से आकर्षण होता है। रूप के ये वर्णन नायिका के हैं और इस दृष्टि से नायिका से अधिक नायक के आकर्षण का वर्णन होना चाहिए था, पर ऐसा है नहीं। नायक से अधिक यहाँ भी नायिका पर कवि की दृष्टि है। नायिका आकर्षित होती है। आकर्षित

तो पुष्ट तर्कों के आधार पर सगुण से बढ़कर निर्गुण का समर्थन वे कर बैठे हैं। प्रतिबिम्ब-वाद और अद्वैतवाद दोनों की पुष्टि में भी उन्होंने कुछ-न-कुछ कहा है। नाम-स्मरण पर भी वे जोर देते पाए जाते हैं, ऐसी दशा में पाठको के लिए यह निर्णय करना कठिन है कि उन्हें किस मत के अन्तर्गत वे माने। उनका विशेष भुकाव राधा-कृष्ण की लीलाओं की ओर है। भक्तों के समान वे कृष्ण पर विश्वास करते, उनके यश का वर्णन करते और उन्हें उलाहना देते पाए जाते हैं। पर मेरी दृष्टि से बिहारी भक्त नहीं थे, केवल कवि थे। जैसे प्रत्येक महाकवि अपने प्रिय विषय के अतिरिक्त अन्य विषयों पर भी समान सामर्थ्य के साथ लेखनी चलाता है, वैसे ही बिहारी ने भी प्रेम के अतिरिक्त भक्ति और नीति पर लिखा। भक्त का हृदय उन्हें प्राप्त हुआ ही न था। राधा और कृष्ण के जीवन को जैसा घोर श्रृंगारी और वासनात्मक उन्होंने चित्रित किया है, उससे तो इस बात में और भी सन्देह नहीं रह जाता। बिहारी अनुराग के कवि थे, विराग के नहीं। भक्तों के हृदय की-सी पवित्रता, आर्द्रता, कोमलता, कातरता, दीनता और भाव-मग्नता उनमें सामान्यतः नहीं पायी जाती—

कीजै चित सोई तरे जिहि पतितनु के साथ ।
मेरे गुन-औगन-गननु गनौ न गोपीनाथ ॥
यह बरिया नहि और की, तू करिया वह सोधि ।
पाहन-नाव चढाइ जिहि कीने पार पयोधि ॥
पतवारी माला पकरि और न कछु उपाउ ।
तरि ससार-पयोधि कौ, हरि-नावै करि नाउ ॥
मैं समुझ्यौ निरधार, यह जगु काँचो काँच सौ ।
एकै रूपु अपार, प्रतिबिम्बित लखियतु जहाँ ॥

प्राचीन कवियों में सेनापति जैसे एकाध कवि को छोड़कर प्रकृति का स्वतन्त्र वर्णन पाया ही नहीं जाता। प्रकृति को वहाँ कही आध्यात्मिक भाव की व्यञ्जना के लिए, कही रहस्य के लिए, कही उपदेश के लिए और कही अलंकार-विधान के लिए प्रयुक्त किया गया है। बिहारी ने भी अप्रस्तुत के रूप में प्रकृति से अनन्त मर्म-छवियों को चुना, पर सन्तोष की बात है कि षड्भूत-वर्णन के अन्तर्गत उन्होंने प्रकृति की स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार करके उसमें व्याप्त अनेक भावनाओं को भी चित्रित किया है। लोक की क्रीड़ा को चित्रित करने के उपरान्त प्रकृति में चलने वाली क्रीड़ा पर भी उनकी दृष्टि गई—

छकि रसाल-सौरभ, सने मधुर माधवी-गंध ।
ठौर-ठौर भौरत झपत भौर-झौर मधु-अध ॥
रनित भृग-घण्टावली, भरित दान सधु-नीर ।
मन्द-मन्द आवतु चलयौ कुजर कुज-समीर ॥

प्रकृति और मनुष्य को वे एक-दूसरे के पास लाए और स्थान-स्थान पर उन्होंने यह प्रदर्शित किया कि मनुष्य के व्यवहार का बहुत बड़ा अंश प्रकृति से प्रभावित रहता है। वर्षा और शिशिर दोनों का प्रभाव मानव-हृदय पर देखिए—

तिय-तरसोंहै मन किए, करि सरसोंहै नेह ।
 धर-परसोंहै ह्वै रहे, भर-बरसोंहै मेह ॥
 तपन-तेज, तपु-ताप-तपि, अतुल तुलाई माँह ।
 सिसिर-सीतु क्यौहुं न कटै, विनु लपटे तिय-नाँह ॥

प्रकृति सम्बन्धी कुछ चित्र तो विहारी के ऐसे हैं जो हिन्दी के आधुनिक काव्य की तुलना में भी कम शक्तिशाली नहीं ठहरते । नीचे के दोहों में जो ग्रीष्म का वर्णन है उसमें प्राचीन-काल के अलंकार-विधान की मार्मिकता और सूक्ष्मता तो है ही, आधुनिक युग की मूर्तिमत्ता और चेतनता भी विद्यमान है । इन दोनों खण्ड दृश्यों से प्रकृति की कैसी सजीवता झलक रही है । ग्रीष्म और छाया दोनों ही जैसे यहाँ स्पन्दन और गति से युक्त हो उठे हैं । पहले दोहे में तो प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों ही प्रकृति के क्षेत्र से चुने गए हैं । यह विशेषता आधुनिकतम हिन्दी काव्य में, एक महादेवी की 'दीपगिखा' को छोड़कर, शायद ही कही पायी जाती हो—

नाहिन ए पावक प्रबल लुवें चलें चहुँ पास ।
 मानहु बिरह बसन्त कै ग्रीसम लेत उसास ॥
 बैठि रही अति सघन बन पैठि सदन-तन माँह ।
 देखि दुपहरी जेठ को छाँहों चाहति छाँह ॥

हास्य विहारी में नहीं के बराबर है । ढोंग से इन्हें भी चिढ़ थी, इसी से कथा-वाचको और अधकचरे बैद्यों को लेकर उन्हें ऐसी स्थिति में दिखाया गया है जिससे हँसी आती है । विहारी निश्चित रूप से नगर के जीवन और नागरिक रुचि के पक्ष में थे । नागरिकों के प्रति गाँववालों के व्यवहार से ये बहुत क्षुब्ध दिखाई देते हैं, अतः जहाँ कहीं हास्य की स्थिति आयी भी है, वहाँ उसमें व्यंग्य के समावेश के कारण और गाँववालों के प्रति थोड़ी हीन-भावना रखने के कारण ऐसे स्थल शुद्ध हास्य के नहीं रह पाए हैं । हमारा अनुमान है कि भारत के गाँवों और वहाँ के निवासियों के स्वभाव का विहारी को बहुत अच्छा अनुभव न था । हास्य के कुछ उदाहरण लीजिए—

बहु धनु लै, अहसानु कै, पारौ देत सराहि ।
 वैद-बधू, हँसि भेद सों, रही नाह-मुँह चाहि ॥
 परतिय-दोष पुरान सुनि लखि पुलकी मुखदानि ।
 कसु करि राखी मिश्र हूँ मुँह-आई मुसकानि ॥
 कन दैवो सौँप्यो ससुर, बहू थुरहथी जानि ।
 रूप-रहचटै लगि लग्यौ, मागन सब जुग आनि ॥

भावना के क्षेत्र से हटकर कवि लोग कभी-कभी अपने जीवन के अनुभवों को भी चित्रित करते देखे जाते हैं । ऐसी बातें इस धारणा को लेकर लिखी जाती हैं कि शेष सत्तार उनमें लाभ उठाएँ । मात्र अनुभव को चित्रित करने वाली ऐसी रचनाएँ सूक्तियाँ कहलाती हैं जिनमें बहुत-सी नीति की बातें भी सम्मिलित रहती हैं । जहाँ नक होता है बात को सीधे-सीधे कह दिया जाता है । पर तथ्य कैसा ही हो उसे हृदयगम कराना तो होता ही है, इसी में ऐसी उक्तियों में तर्क और अलंकार के नहारे चिन्तन के पल अंकित

किए जाते हैं । बहुत-सी बातें बिहारी ने सज्जन-दुर्जन, गुनी-निगुनी, दाता-मूम आदि को लेकर कही हैं । कुछ सूक्तियाँ कला, प्रेम और मनुष्य के स्वभाव को लेकर भी हैं—

मीत, न नीति गलीतु ह्वै जो धरियै धनु जोरि ।
 खाए खरचै जो जुरै, तौ जोरियै करोरि ॥
 कैसे छोटे नरनु तै, सरत बडनु के काम ।
 मद्यौ दमामौ जातु क्यों, कहि चूहे के चाम ॥
 बड़े न हूजै गुननु बिनु विरद बडाई पाइ ।
 कहत धतूरे सौ कनकु, गहनौ गद्यौ न जाइ ॥

बिहारी की कला हृदय की सहज उपज का परिणाम नहीं । वह अभ्यास-साध्य है । वहाँ अभिव्यक्ति का फूल वैसे नहीं खिलता जैसे वसन्त में डालियो पर फूल खिलते हैं । कवि के भाव को ठीक से समझने के लिए उसकी कला से परिचित होना आवश्यक है । यह कला कई बातों पर निर्भर करती है जैसे—(१) रस, (२) अलंकार, (३) नायिका-भेद, (४) शब्द-शक्ति, (५) प्रसंग-विधान और (६) भाषा । पाठक को यदि इनमें से एक का भी अच्छा ज्ञान नहीं है, तो वह बिहारी के काव्य-सौन्दर्य से अपरिचित ही रहेगा । उदाहरण के लिए इस दोहे को देखिए जिसका अर्थ इस प्रकार की बातों के ज्ञान के बिना खुल ही नहीं सकता—

लिखन बैठि जाकी सबी, गहि-गहि गरब गरुर ।
 भये न केते जगत के, चतुर चितेरे कूर ॥

बिहारी के भाव-पक्ष और कला-पक्ष की सीमाएँ हो सकती हैं और हिन्दी-साहित्य में उनके स्थान पर आलोचकों में मतभेद भी, पर मुझे जो उनके सम्बन्ध में सबसे अच्छी बात लगती है वह यह कि उन्होंने अपने से पूर्व छ सौ वर्ष के काव्य को धर्म के प्रभाव से मुक्त करके जीवन की ओर मोड़ा । यही काम आज के युग में यदि किसी ने किया होता तो वह 'काव्य में विद्रोह' कहलाता । लौकिक जीवन के एक बड़े पक्ष के सौन्दर्य, क्रीडा और आनन्द का जैसा सजीव वर्णन बिहारी में पाया जाता है, वैसा आज तक के किसी कवि के काव्य में नहीं । यह जीवन कहीं-कहीं गन्दला है, पर धरती का जीवन ऐसा ही है, क्या किया जाए । इतना तो निश्चित ही है कि उनके काव्य का एक ऐतिहासिक महत्त्व है । जैसे चन्दबरदाई, कवीर, जायसी, सूर, तुलसी, हरिश्चन्द्र, मैथिली-शरण गुप्त और जयशंकरप्रसाद के बिना काव्य के विभिन्न युगों का इतिहास नहीं लिखा जा सकता, वैसे ही रीतिकाल के दो सौ वर्ष की कड़ी टूटी हुई दिखाई देगी, यदि उसमें से बिहारी का नाम निकाल दिया जाए ।

सतसई का परिचय

हरदयालुसिंह

जहाँ अन्य कवियों ने बहुत-मे काव्य-ग्रन्थ लिखकर जनता में सम्मान प्राप्त किया, वहाँ विहारीलाल ने केवल सतसई नामक मुक्तक काव्य लिखकर। हिन्दी में देव ने लग-भग वाचन ग्रंथ लिखे, तब कही वैसी प्रसिद्धि पायी। यही दशा सस्कृत कवियों की भी है। थोड़ी रचना करके विहारी की-सी ख्याति किसी विरले ने ही प्राप्त की होगी। इससे यही सिद्ध होता है कि परिमाण का महत्त्व नहीं हुआ करता, गुण का महत्त्व हुआ करता है। अच्छे-अच्छे कवियों ने चाहे कई रचनाएँ लिख डाली हों, किन्तु विवेचन करके देखा जाए तो उनकी एक ही रचना उनके महत्त्व का प्रतिपादन करने के लिए पर्याप्त होती है। यदि कालिदास के अन्य ग्रंथ न होते, केवल एक 'मेघदूत' ही मिलता, तो भी उनकी काव्य-प्रतिभा का पता चल गया होता और उनकी ऐसी ही ख्याति होती। यह सहज-शक्ति प्रतिभा कहलाती है। यह सब में एक ही प्रकार की नहीं होती। जिसमें सहज-प्रतिभा होती है और उत्कृष्ट प्रतिभा होती है वही उत्तमोत्तम रचनाएँ करने में समर्थ होता है। विहारी में यही प्रतिभा थी।

कविवर अमरुक ने सौ श्लोक लिखकर सस्कृत साहित्य के क्षेत्र में अपनी विजय-वैजयन्ती फहरा दी। क्या बात थी जिससे अमरुक को इतनी ख्याति मिली? कहता न होगा कि अमरुक मुक्तक रचना के रहस्य को समझते थे, प्रसंग उपस्थित करना जानते थे जो मुक्तको के लिए नितान्त आवश्यक है।

मुक्तक किसे कहते हैं? मुक्तक वह काव्य कहा जाता है जो बिना किसी प्रकार के प्रसंग के अपना अर्थ स्वयं व्यक्त कर सके। उसमें पूर्वापर सम्बन्ध बाध्यनीय नहीं। यद्यपि वह अनुबन्धहीन एवं स्वच्छन्द होता है, पर उसका कुछ ढग ही ऐसा होता है कि उसके द्वारा अर्थ प्रतीत कराने में देर नहीं लगती। ऐसी कृति का नाम लोगो ने मुक्तक रखा है। काव्य कई प्रकार के होते हैं। इनमें मुक्तक, खण्ड तथा महाकाव्य विधेय रूप से उल्लेखनीय हैं।

विहारी-सतसई मुक्तको में है। मुक्तक में प्रवाह होता ही नहीं और होता है तो

स्थिर । कुछ मुक्तक रचनाएँ सरस तो होती हैं पर सब ऐसी नहीं होती । कोई-कोई रचना तो शिथिल तक होती है । इनमें वह सानुबन्धता नहीं होती जो मुक्तक का विशेष अंग है ।

मुक्तक की रचना सरस और नीरस दोनों प्रकार की होती है और इस प्रभाव से ससार की कोई रचना बची नहीं है । रामचरितमानस महाकाव्य है, जहाँ तुलसीदासजी ने अपनी प्रतिभा का सारा बल लगाकर उसे काव्यक्षेत्र में अमरता देने का प्रयास किया है, वहाँ रामायण में कुछ प्रसंग ऐसे भी रह गए हैं जिन्हें यदि शिथिलता के उदाहरण में दिया जाय तो वे वहाँ खूब बैठेंगे, परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि तुलसीदासजी सफल कवि न थे । यथार्थ बात तो यह है कि कोई भी पौरुषेय निर्माण गुण-दोष के समन्वय से अच्छा नहीं रहता । यही हाल मुक्तको का है ।

मुक्तको में, प्रवाहाभाव के कारण, नीरसता तुरन्त खटकने लगती है, परन्तु प्रबन्ध-काव्य में वह प्रवाह-धारा में ऐसे बह जाती है कि उसका पता लगना कठिन हो जाता है । यहाँ प्रसंगवश काव्य की सरसता और नीरसता के विषय में भी कुछ कह देना आवश्यक है । नीरसता से यह न समझ लेना चाहिए कि उसमें चमत्कार-विधायकता का भी अभाव है । जहाँ हम नीरस पद का प्रयोग करेंगे वहाँ पर हमारा अभिप्राय भावेतर अन्य रचनाओं से होगा । मुक्तको की तो कोई बात ही नहीं है, उनमें यदि नीरसता होगी तो थोड़ी ही देर में मालूम होने लगेगी । प्रबन्ध-काव्य भी कभी-कभी नीरस होते हैं परन्तु उनमें नीरसता कुछ देर में मालूम हो पाती है, क्योंकि प्रवाह के कारण इसका पता देर में लग पाता है ।

यहाँ पर यह प्रश्न उपस्थित किया जा सकता है कि यदि वह काव्य है तो फिर नीरस कैसा ? काव्य नीरस होना ही न चाहिए । महामति प० विष्णुनाथ के मत में 'वाक्य रसात्मक काव्यम्', अर्थात् रसात्मक वाक्य काव्य कहलाता है । ऐसी दशा में जब काव्य रसात्मक वाक्य हो चुका हो तो उसमें नीरसता कहाँ से आयी और यदि उसमें नीरसता रह गई तो वह काव्य कैसे कहलाया ? पंडितराज जगन्नाथ रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द को काव्य मानते हैं । रमणीयार्थ के प्रतिपादक शब्द कभी नीरस न होंगे क्योंकि रमणीयता और नीरसता दोनों ही परस्पर-विरोधी भाव के शब्द हैं । अतः निष्कर्ष यह निकला कि रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द नीरस न होंगे, इसलिए काव्य भी नीरस न होगा, और यदि वह नीरस होगा तो उसकी गणना काव्य की परिधि के अन्तर्गत न की जा सकेगी ।

मुक्तक में शिक्षा और नीति के उपदेश तथा श्रृंगारी रचनाएँ खूब गठती हैं; क्योंकि इनमें पूर्वापर प्रसंग बहुत सापेक्ष नहीं रहते । नीति-उपदेशार्थ उपदेष्टा के लिए पर्याप्त अनुभव की आवश्यकता है । उन्हीं के आधार पर जब वह मुक्तक बनायेगा और उनके भाव-उद्रेक के लिए अनुकूल परिस्थिति भी तैयार कर लेगा तब जाकर उन मुक्तको में सरसता आयेगी । यदि कवि अनुकूल वातावरण भी उत्पन्न कर सका तो भाव-उद्रेकता के बिना वे मुक्तक कोरे धर्मशास्त्र के उपदेश रह जायेंगे । मुक्तक के सम्बन्ध में सबसे बड़ी बात यह है कि इनमें मानव-जीवन के किसी अंग को लेकर अथवा किसी प्रकार के

व्यग्य का आश्रय ग्रहण करके कुछ कहना चाहिए, तब जाकर उसमें कुछ भाव-उद्रेकता और प्रभावोत्पादकता आयेगी, अन्यथा सरसता से वह बहुत दूर रहेगा और उसका प्रभाव कुछ भी न होगा। मुक्तको का अनुवृत्त निर्वाचन भी स्पष्ट होना चाहिए और वह भर सामान्य जीवन-क्षेत्र से। ऐसा होने से पाठको को उसके समझने में कठिनाई नहीं पड़ेगी और वह सबका अनुरजन कर सकेगा। जिन मुक्तको के प्रसंग समझने में ही कठिनाई पड़ती है, उनका कोई महत्त्व नहीं और न साहित्यानुरागी ही उन्हें आदर की दृष्टि से देखते हैं।

संस्कृत-साहित्य में कई मुक्तक काव्य हैं। इनमें आर्यासप्तशती, गाथासप्तशती, अमरुक-शतक और भामिनीविलास आदि विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इन सब में भामिनीविलास को पढ़िएगा तो पता लगेगा कि पंडितराज जगन्नाथ ने ऐसे-ऐसे रसा-प्लावित प्रसंगों की योजना की है कि उन पर दृष्टिपात करते ही पाठक ब्रह्मानन्द-सहोदर काव्यानन्द में मग्न हो जाता है। कविवर अमरुक ने भी अपने शतक के निर्माण में ऐसा ही प्रशसनीय प्रयास किया है। उन्होंने ऐसे सरस प्रसंगों का आयोजन किया है कि उनको पढ़ते ही पाठक रस के समुद्र में अवगाहन करने लगता है। उसकी प्रसंग-योजना पर मुग्ध होकर संस्कृत-साहित्य के ख्यातनामा आलोचक श्री आनन्दवर्द्धनाचार्य ने उनकी प्रशंसा की है।

गाथा और आर्या-सप्तशतियों के प्रसंग-योजना-सौन्दर्य के सम्बन्ध में इतना ही कह देना पर्याप्त है कि ये आनन्दवर्द्धनाचार्य और सातवाहन की रचनाएँ हैं। सिंह के परिचय के लिए सिंह कह देना ही अलम् है। अधिक परिचय देने से उसके प्रभाव पर आघात होता है। परिचय की आवश्यकता अप्रसिद्ध बातों को होती है। लोकविश्रुत बातों को इसकी आवश्यकता नहीं रहती।

अब हिन्दी के मुक्तको की ओर आइए। सूरदासजी का सारा काव्य मुक्तक है। उन्हें उस लोकविश्रुत आख्यायिका के आधार पर कोई प्रबन्ध-काव्य लिखने में अडचन नहीं पड़ सकती थी, परन्तु ऐसा न करके उन्होंने मुक्तको का आश्रय लिया। क्यों ? क्या उनमें प्रबन्ध-काव्य लिखने की क्षमता नहीं थी, या क्षेत्र नहीं था ? उत्तर में यही कहना पड़ेगा कि क्षेत्र भी था और क्षमता भी थी, परन्तु यदि कोई कमी थी तो कृष्णपरक आदर्श महाकाव्य की थी जिसके आधार पर सूर अपना महाकाव्य निर्माण करते। यदि कोई कृष्णपरक रचना है तो श्रीमद्भागवत है। वह भी पुराण है, आख्यायिका दे सकता है, परन्तु महाकाव्य के लिए मार्ग नहीं प्रशस्त कर सकता। इधर रामपरक महाकाव्य वाल्मीकि-रामायण पहले से था। इसका आधार लेकर तुलसीदासजी को रामचरितमानस के निर्माण करने में कोई कठिनाई न पड़ी। महाकाव्य लिखकर भी गोस्वामीजी को सन्तोष न हुआ। इस समय तक गोस्वामीजी पूरे वैरागी हो चुके थे। उन्होंने मुक्तको पर हाथ साफ करने के अभिप्राय से गीतावली और कृष्णगीतावली लिखी। इनके पद निरपेक्ष हैं, परन्तु इस निरपेक्षता के रहते हुए भी पाठक इसका अव्ययन करके उसी प्रकार रस-सागर में निमग्न होने लगता है जिस प्रकार रामचरितमानस पढ़कर। इसका कारण यह है कि गोस्वामीजी ने इनमें चुन-चुनकर ऐसे-ऐसे मार्मिक चित्र खींचे हैं जो मर्मस्थान पर गुदगुदी पैदा करने वाले हैं और मानवी हृदय-

विकारो मे उद्बोधन पैदा करते है । लोग जो गीतावली को रामचरितमानस की अपेक्षा अधिक रसप्लावित मानते है, उसका कारण यही है कि गोस्वामीजी ने उसमे एक-से-एक सरस प्रसंगो की आयोजना की है और कोमल भावो के उद्दीपनकारी प्रसंगो का निर्वाचन भी बड़ी सरलता के साथ किया है ।

हिन्दी के अन्य मुक्तक काव्यो मे यह बात नही आने पायी । इन मुक्तककारो ने मर्मस्पर्शी प्रसंगो के निर्वाचन की ओर ध्यान ही नही दिया । इसलिए वे काव्य अपने मुक्तक सौन्दर्य के कारण इतने प्रसिद्ध नही हुए । उनकी प्रसिद्धि का कारण कुछ और ही था, और वह था भगवान राम-कृष्ण का कथा-गौरव, जिसके लिए जनता ने उनका स्वागत किया । जो लोग ऐसे ग्रंथो को प्रबन्ध-काव्य मानते है, वे भूल करते है । यद्यपि इनमे एक ही कथा से वर्ण्य प्रसंग लिये गए है, परन्तु सानुबन्ध न होने के कारण इनमे यथेष्ट सौन्दर्य नही आने पाया ।

रसाप्लावित मुक्तको मे आनन्द आता है और सूक्तियो मे भी, तो फिर इन दोनो मे अन्तर क्या है ? विहारी सतसई के मुक्तको मे नीति-गर्भित उपदेश देने वाले मुक्तक के अतिरिक्त सूक्तियाँ भी है । सूक्तियो का काम यह नही है कि वे रस अथवा भाव व्यञ्जना का उद्रेक भी करे । उनके कार्य की इतिश्री चमत्कारविधायकता के साथ ही साथ हो जाती है । जब हम काव्य के लक्ष्य पर दृष्टिपात करते है तब हमे यह कहने के लिए विवश होना पडता है कि सूक्तियाँ वास्तव मे आदर्श रचनाएँ नही ह । पर इससे क्या ? भले ही वे आदर्श रचनाएँ न हो परन्तु उनमे चमत्कार-विधान रहता है । अन्त मे कहना पडता है कि नीति की उक्तियाँ अथवा रूखे-मूखे राजनैतिक उपदेश कभी काव्य का रूप नही ग्रहण कर सकते, भले ही उन्हे कोई पद्यात्मक निबन्ध कहा करे । निबन्ध की पद्यात्मकता को किसी भी आचार्य ने स्वीकार नही किया है, परन्तु काव्य बहुधा पद्यात्मक ही होते है इसलिए हमारे कान पद्यात्मक निबन्ध सुनने ही के अधिक अभ्यासी हो गए ह और भ्रमवश ऐसे निबन्ध को काव्य मान बैठते है, जो पद्यवद्द हो । काव्य मे विलकुल सच्ची बातो का संग्रह भी नही हो सकता । किसी को यह ममझने मे भूल न करनी चाहिए कि जो दृष्टान्त काव्य मे आए है, वे सब सत्य ही है । यह तो लोगो का दृष्टिकोण है । यदि वे दृष्टान्त की योजना मे और अलंकार के चमत्कार से किमी विषय को काव्य मान बैठे, तो यह उन्ही की भूल है । वे काव्य की परीक्षा ही न कर सके ।

सूक्तियो मे यह गडबड नही रहनी । भले ही उनमे भाव की कमी हो परन्तु उनमे ऐसी सुन्दर वक्रोक्ति होती है जो हृदय मे गुदगुदी पैदा करने लगती ह । जहाँ विहारी ने सूक्तियाँ कही है वहाँ उनके दृष्टान्त या युक्ति उस तथ्य की मार्थरूपा को प्रमाणित करने मे साहाय्य प्रदान करती ह । विहारी प्रसंगो की ऊहा करने मे बडे पटु थे, यद्यपि उन्होने प्रेम का सविस्तार वर्णन नही किया । जो कुछ कहा वह पुराने वैसे हुए प्रसंगो पर ही कहा, परन्तु ऐसा कहा कि उनकी जोड का कहने वाला कोई नही दिखनाई पडता । यद्यपि विहारी ने अन्य गीतिकारो की भाँति जमकर रस, अलंकार और नायिका-भेद पर कलम नही उठाई—जैसा कि मनमई के अव्ययन मे विदित हागा यद्योकि वे गीति-ग्रन्थ बनाना नही चाहते थे—परन्तु इनना होने हुए भी उन पर मनम

का प्रभाव अवश्य पडा है। वे रीति-परिपाटी से बहुत अलग नहीं हो पाए है।

विहारी रीतिकाल के प्रभाव से मुक्त क्यो नहीं हो सके, इसका भी एक कारण है। वह यह कि उस समय लोकरुचि उसी ओर थी। पढ़े-लिखे लोग नायिका-भेद के विवेचन ही में अपनी दक्षता की इतिश्री समझते थे। राजा लोग भी उस समय मुक्तक सुनना पसन्द करते थे, क्योंकि उसमें थोड़ी देर में आनन्द आ जाता था और प्रबन्ध-काव्य में उसका कम से कम एक अंश सुनकर ही आनन्द आ सकता था। इसकी समता ठीक मिश्री और शक्कर के शरवत से की जा सकती है। मुक्तक काव्य शक्कर का शरवत है जो पानी में तुरन्त घुलकर मिठास देने लगता है और प्रबन्ध काव्य मिश्री का शरवत है जो देर में घुलकर मिठास देता है।

राजदरबारों की प्रबन्ध-काव्य की ओर से निरपेक्षता का सबसे बुरा परिणाम यह हुआ कि प्रबन्ध-काव्यों का प्रकारान्तर से निर्माण ही बन्द हो गया। अच्छे नाटकों की रचना भी बन्द-सी हो गई। यद्यपि राजदरबारों की उदासीनता इसका एकमात्र कारण नहीं है, उदासीनता के साथ-साथ मस्तिष्क-शान्ति, निश्चिन्तता, सुख और समृद्धि का अभाव भी है। जहाँ कवि और लेखक जठर-ज्वाला से ही जला करते हैं वहाँ प्रबन्ध-काव्यों की जमी हुई शैली की रचना अधिक कैसे हो सकती है। हिन्दी में फुटकल या मुक्तक रचना ही अधिकतर होती आ रही है। इसका यह तात्पर्य नहीं कि हिन्दी में प्रबन्ध काव्य या नाटक बने ही नहीं। बने अवश्य पर उनका अनुपात मुक्तक रचना के सामने बहुत थोड़ा है। इधर आधुनिक युग में थोड़ी-सी प्रवृत्ति जगी थी, पर विदेशी गीतों की धारा में प्रबन्ध का उत्साह कवियों ने ढीला कर दिया है। तात्पर्य यह कि फिर मुक्तक रचनाएँ ही अधिक होने लगी हैं। प्रबन्ध-काव्यों में भी ये गीत घर कर बैठे हैं। साहित्य का इतना प्रचार और प्रसार हो जाने पर भी अभी हिन्दी के कवि और लेखक पूर्णतया निश्चिन्त नहीं हो पा रहे हैं।

मुक्तकों के सम्बन्ध में दो-एक बातें और कहकर इस विषय को समाप्त करना है। कुछ लोगो का कहना है कि मुक्तक लिखना प्रबन्ध काव्य की अपेक्षा कठिन है। मुक्तक रचना में वही सफल हो सकता है, जो रसाभिनिवेश-क्रिया में कुशल हो। विहारी इस क्रिया में बड़े दक्ष थे। इसीलिए उन्होंने मुक्तक-रचना में आशातीत सफलता प्राप्त की है।

सतसई या सतसैया का अर्थ है ७०० पद्यों का संग्रह। सतसई लिखने की पहले से कुछ प्रणाली-सी है। मार्कण्डेय-पुराण की दुर्गासप्तशती में ७०० श्लोक हैं। इसके बाद सातवाहन ने गायत्री-सप्तशती का संग्रह किया। यह प्राकृत में है और मुक्तक है। ऐसी ही रचना आर्यामस्तगी भी है। इसके प्रणेता श्रीमन् आनन्दवर्द्धनाचार्य हैं। ये दोनों ग्रन्थ साहित्य के रत्न हैं और मुक्तक रत्नों के आकर हैं। यदि इन्हे शृंगार रस का क्षीर-सागर कहा जाए तो कोई अत्युक्ति न होगी।

विहारी-सतसई इसी शृंगार वाली परम्परा में दिखाई पड़ती है। ऐसा जान पड़ता है कि शृंगार और भक्ति एव नीति की पृथक्-पृथक् रचनाएँ होती थी, किंतु उनकी सतसई प्रस्तुत करने की एक चाल-सी पड़ गई थी। विहारी के पूर्व रहीम-सतसई

और तुलसी-सतसई का नाम सुनाई पड़ता है। रहीम की पूरी सतसई नहीं मिलती। पर उसके जितने छन्द मिलते हैं उनके देखने से यही जान पड़ता है कि यह जीवन की मार्मिक अनुभूतियों के आशार पर प्रस्तुत सूक्तियों का एक सग्रह मात्र रही होगी। तुलसी-सतसई भक्ति और नीति की उक्तियों का सग्रह है। इन ग्रन्थों में कितनी ही पुरानी उक्तियाँ भी पायी जाती हैं। कुछ तो केवल भाषा का आवरण बदलकर बैठ गई है, कुछ शैली के भेद से भिन्न हो गई है और कुछ साम्य के द्वारा दूसरी ही बना दी गई है। जीवन को अधिक निकट से और मनोयोगपूर्वक देखने के कारण इन कवियों ने कितनी ही नवीन और मनोहर उक्तियाँ भी प्रस्तुत की हैं। पुरानी उक्तियाँ थोड़ी हैं, नवीन अधिक। पुरानी उक्तियों से उनकी परम्परा का पता चलता है, नवीन उक्तियों से उनकी विशेषता एवं शक्ति का। शृंगार की परम्परामें बिहारी का स्थान सबसे उत्कृष्ट दिखाई देता है।

बिहारी-सतसई की रचना के बाद तो अनेक कवि सतसई लिखने पर टूटे। कविवर मतिराम ने भी अपनी सतसई तैयार की। इसमें बिहारी के भावों का भी स्वागत किया गया है। मतिराम ऐसे समर्थ कवि के द्वारा निःसंकोच भाव से बिहारी के भावों का ग्रहण किया जाना सिद्ध करता है कि सब भाव अपने ढंग के अनूठे हैं।

जैसे तुलसी-सतसई या दोहावली में 'रामचरितमानस' के कितने ही दोहे रख दिये गए हैं उसी प्रकार 'मतिराम-सतसई' में उनके रसराम एवं ललितललाम के भी कितने ही अच्छे-अच्छे दोहे संगृहीत हैं। बिहारी-सतसई के बाद यही सतसई औरों से उत्कृष्ट दिखाई देती है। इसके बाद विक्रम-सतसई और वृन्द-सतसई बनीं। वृन्द-सतसई केवल नीतिर्गर्भित उपदेशों का सग्रह है। नीति की रचना होने से इसमें वैसा साहित्यिक चमत्कार नहीं। ऐसे उपदेशों में काव्यगत चमत्कार आ भी कैसे सकता है? इसके बाद विक्रम-सतसई बनी। कुछ समय के बाद चन्दन-सतसई और शृंगार-सतसई की रचना हुई। शृंगार-सतसई में, नाम के अनुकूल, अधिकांश रचनाएँ शृंगार-गर्भित हैं। अभी हाल में श्री वियोगी हरि ने वीर-सतसई का निर्माण किया है। इसमें आपने बड़े मार्मिक दोहे लिखे हैं। इस सतसई में वीर रस के विविध रूपों का निरूपण किया गया है। अनेक प्रकार के आलम्बनों की चर्चा करके और उन पर उक्ति-वैचित्र्यपूर्ण रचनाएँ लिखकर कवि ने हिन्दी में एक अद्भुत रचना की है। अपभ्रंश में कुछ वीर रस के 'दूहे' मिलते हैं। हिन्दी में दोहों में वीर रस की इतनी बड़ी रचना इससे पहले नहीं लिखी गई।

बिहारी-सतसई में सब मिलाकर ७१६ दोहे हैं। इसकी रचना बिहारी ने जयपुराधीश मिर्ज़ा राजा जयसिंह के लिए, सन् १६६२ में, आरम्भ की थी। इसमें शृंगार, वैराग्य नीति आदि कई विषयों के दोहे हैं, परन्तु शृंगार के ही दोहे अधिक हैं। नायिकाभेद के प्रायः सभी प्रकार के उदाहरण बिहारी-सतसई से दिए जा सकते हैं। केवल शृंगार रस ही नहीं उसके पोषक हास्य रस के भी दोहे मिलते हैं। हास्य के अद्भुत आलम्बन कवि ने प्रस्तुत किए हैं। विभिन्न विषयों की रचनाएँ होने के कारण यह कहा जा सकता है कि सतसई में बिहारी ने ७१६ दोहों में ससार का बहुत-सा अनुभव सकलित करके रख दिया है। इसमें प्रकृति-निरीक्षण भी किया गया है और मानव-जीवन की भिन्न-भिन्न परि-

स्थितियों पर भी विचार किया गया है। आलम्बनो के तो ऐसे-ऐसे सुन्दर और सुकुमार चित्र खींचे गए हैं कि कवि की चित्रोपमता की भूरि-भूरि प्रशंसा करनी ही पड़ती है।

विहारी-सतसई की रचना शृंगार-रस-प्रधान है। शृंगार को लोग रसराज कहते हैं। इसका कारण यही है कि शृंगार ही ससार का प्रथम रस है। इसकी व्याप्ति बहुत दूर तक है। इसके अन्तर्गत अधिकाधिक भावों का समावेश किया जा सकता है। क्योंकि इसके सयोग और वियोग नामक सुखात्मक एवं दुःखात्मक दो पक्ष हो जाते हैं। इसका स्थायी भाव रति या प्रेम है। प्रेम ही विश्व में एक ऐसी विभूति है, जो ससार को एक सूत्र में बाँध सकती है।

शृंगार रस की घूम भारतीय साहित्य में तो है ही, विश्व-साहित्य भी इसकी व्यजना से भरा पड़ा है। आग्ल-साहित्य में भी शृंगारी रचनाओं की कमी नहीं और यदि विचारपूर्वक देखा जाए तो शृंगार के भीतर रूपों की विविधता और उसकी व्यजना की वैसी गहराई नहीं दिखाई देती जैसी यहाँ है। भारतीय शृंगार के जितने भेदोपभेद हैं, उतने अन्य रसों के नहीं। हास्य रस की तो कोई बात ही नहीं, वह शृंगार रस का पोषक मात्र है। अन्य रसों में भी वह विविधता नहीं जो शृंगार में दिखाई देती है। करुण रस का प्रभाव विशेष अवश्य दिखाई देता है इसीलिए भवभूति ने उसकी प्रधानता की घोषणा की है। पर उसमें केवल दुःखात्मक पक्ष है। शृंगार की भाँति उसके दो पक्ष नहीं हैं।

बिहारी की भाषा

विश्वनाथप्रसाद मिश्र

ब्रजभाषा बहुत दिनों से काव्यभाषा है। यद्यपि महाराष्ट्री प्राकृत काव्य की गृहीत भाषा थी, पर उसमें और शौरसेनी (जो ब्रजभाषा की माता या मातामही है) में बहुत कम अन्तर था। अपभ्रंश-काल में जिस नागर अपभ्रंश की धूम थी वह शौरसेनी ही थी। इस प्रकार जिस कुल की ब्रजभाषा है वह काव्यभाषा का प्राचीन कुल है। मध्यदेश संस्कृति का केन्द्र था और शूरसेन मध्यदेश का हृदय था। इसी से ब्रजभाषा का व्यवहार-क्षेत्र विस्तृत था। राजपूताना में काव्यभाषा में इसी का व्यवहार होता था और वहाँ के लोग प्रादेशिक भाषा से अलग करने के लिए इसे 'पिंगल' नाम से पुकारते थे और प्रादेशिक भाषा को 'डिंगल' नाम से। बुन्देलखंड, शूरसेन देश और अवध के कवि काव्य-भाषा में ब्रजी का व्यवहार करते थे, पंजाब के पूर्वी प्रान्तों में यही काव्यभाषा थी। बिहार, बंगाल, मध्यभारत, महाराष्ट्र और गुजरात में यही सर्वसामान्य काव्यभाषा थी। जो भाषा इतनी दूर तक सामान्य काव्यभाषा के रूप में व्यवहृत होती रही हो उसका उन-उन प्रदेशों की भाषाओं से प्रभावित होना अथवा उन-उन प्रदेशों की भाषाओं के शब्दों एवं प्रयोगों का उसमें मिल जाना स्वाभाविक था। मुसलमानी राजत्वकाल में अरबी-फारसी के शब्दों का उसमें आ जाना, उनके लाक्षणिक प्रयोगों में प्रभावित होना भी स्वाभाविक था।

इसीलिए ब्रजी का ज्ञान प्राप्त करने के लिए यह आवश्यक नहीं था कि कोई कवि ब्रज में ही पैदा हो या वही जाकर बसे। उस भाषा में जो ग्रंथ प्रस्तुत हो चुके हैं उनके अनुशीलन से वह बड़े मजे में ब्रजी का ज्ञान प्राप्त कर सकता है। इसी से 'दाम' ने अपने 'काव्यनिर्णय' में लिखा कि ब्रजी सीखने के लिए ब्रजवास आवश्यक नहीं। विभिन्न भाषाओं या उनके शब्दों का ब्रजी में मेल देखकर जो लोग चौंकते हैं उन्हें भाषा की विस्तार-सीमा पर दृष्टि रखनी चाहिए। 'पृथ्वीराजरासो' में कहा गया है कि उमकी भाषा में मेल है—

संस्कृत प्राकृत चैव राजनीति नव रस ।

षड्भाषा पुरान च कुरान कथित मया ॥

प्राकृत के पुराने वैयाकरणों को षड्भाषा मान्य थी। उसमें 'अपभ्रंश' की भी गिनती थी। 'कुरान' का तात्पर्य विदेशी से है। भिखारीदास ने भी अपने भाषानिर्णय में छह प्रकार निकाले—

ब्रज मागधी मिलै अमर नाग जवन भाषानि ।

सहज पारसीहू मिलै षटविधि कहत बखानि ॥

उन्होंने जब बड़े-बड़े कवियों की भाषा जाँची तो उन्हें उसमें भी मेल दिखाई पड़ा। तब उन्होंने वेधडक लिखा—

तुलसी गंग दुवौ भए सुकविन के सरदार ।

इनकी काव्यन में मिली भाषा विविध प्रकार ॥

कुछ आलोचक इस दोहे का अर्थ यह लेते हैं कि तुलसी और गंग इसीलिए कवियों के सरदार कहलाए कि उनके काव्यों में कई प्रकार की भाषा मिलती है। पर 'दास' का तात्पर्य यह नहीं है। ब्रजभाषा का प्रयोग बुदेलखंड और अवध प्रान्त के कवियों ने बहुत दिनों तक किया। इसलिए दोनों देशों की भाषाओं के शब्द और प्रयोग मिल गए। पिछले खेव के कवियों ने तो अवधी और ब्रजी का ही मिश्रण किया। कथक्कड साधुओं और मुसलमानी दरबारों के ससर्ग से खड़ीबोली के शब्द या क्रिया-प्रयोग भी ब्रजी में मिले।

पूर्व-पश्चिम के भेद से भाषाओं के दो वर्ग माने जाते हैं। 'पूर्वी' शब्द अवध की भाषा के लिए प्रयुक्त होता है। ब्रजी और खड़ीबोली पश्चिमी भाषाएँ हैं। ब्रजी और खड़ीबोली की प्रकृति एक-सी है, पूर्वी का इन दोनों से स्पष्ट भेद है। शब्द-रूपों को दृष्टि में रखे तो खड़ी बोली के आकारात् पुलिग शब्दों के रूप तीनों में भिन्न-भिन्न है—ब्रजी में ओकारात्, खड़ी में आकारात् और अवधी में अकारात्। जैसे—घोडो (ब्रजी), घोडा (खड़ी) और घोड (अवधी)। इसी प्रकार पश्चिमी भाषाओं की प्रवृत्ति दीर्घात् है और पूर्वी की लघ्वत्। यही नहीं, पश्चिमी भाषाओं में शब्द रूपों में सकोच या सिमटाव की प्रवृत्ति है तो पूर्वी में विस्तार या ढीलेपन की, जैसे, प्यार (ब्रजी), प्यार (खड़ी) और पियार (अवधी)। शब्द-रूपों में ही नहीं, दोनों में व्याकरण का भी भेद है। सबसे मुख्य भेद है कर्मणि और कर्तरि प्रयोग का। पश्चिमी भाषाओं में तो कर्मणि प्रयोग होता है, पर पूर्वी में नहीं। खड़ीबोली में कर्मणि प्रयोग के कारण कर्ता में तृतीया का चिह्न 'ने' आता है, ब्रजी में यह 'ने' वैकल्पिक है। पूर्वी भाषाओं में कर्तरि प्रयोग होता है, इसीलिए पूरववालों के हाथ और मुँह से 'वे कहे, हम कहे, आप कहे' आदि खड़ीबोली में बराबर दिखाई-सुनाई पड़ते हैं, जो अशुद्ध है। ब्रजी में सामान्य भाषा होने से उधर तो खड़ीबोली के कुछ प्रयोग होने लगे और इधर अवधी के।

शुद्ध ब्रजी का प्रयोग करनेवाले बहुत थोड़े कवि मिलते हैं। सूरदास की भाषा भी शुद्ध ब्रजी नहीं है, चलती ब्रजी है। विहारी की भाषा बहुत कुछ शुद्ध ब्रजी है, पर वह भी साहित्यिक है। घनआनन्द की भाषा भी शुद्ध ब्रजी है, वे 'ब्रजभाषा-प्रवीण' हैं।

उनकी भाषा में पूर्वी प्रयोग एकदम नहीं है या एकाध ही है । विहारी में पूर्वी प्रयोग उनकी अपेक्षा अधिक मिलते हैं ।

क्रिया के 'लीन', 'कीन', 'दीन' आदि पूर्वी प्रयोग विहारी ने तुकातके आग्रह से रखे हैं । ब्रजी में 'लीनी', 'लीन्ही' आदि रूप होंगे—

तन मन नैन नितंब को बडो इजाफा कीन ।

पिय तिय सो हंस कै कह्यौ लखें दिठौना दीन ।

चंदमुखी मुखचंद तें भलो चंद सम कीन ।

कही-कही 'कियौ' का 'किय' भी है और तुकात के अनुरोध से नहीं पद्य के मध्य में—

मनु ससिसेखर की अकस किय सेखर सत चंद ।

इक नारी लहि सग रसमय किय लोचन-जगत ॥

एक स्थान पर तुकात की विवशता से 'लजात' का 'लजियात' भी है—

कहत नटत रोभत खिभत मिलत खिलत लजियात ।

'है' के लिए पूरबी का 'आहि' भी है जो घनआनन्द में भी मिलता है । पर तुकात में ही और अनुप्रास-यमक के लोभ से आया है—

रही कराहि कराहि अति अब मुंह आहि न आहि ।

खडी बोली के कूदत और क्रियापद भी अनुप्रास के आग्रह से रखे गए हैं—

रहे सुरग रग रगि उही नइ-दी महदी नैन ।

नेकौ उंहि न जुदी करी हरषि जु दी तुम माल ।

बौंदि पियागम नीद-मिल दीं सब अली उठाय ।

बुदेखडी शब्दों और प्रयोगों के लिए कहना ही क्या । 'खड बुदेले बाल' के अनुसार इनका लडकपन वही बीता और केशव, उनकी पद्धति एवं कविता का इन पर प्रभाव पड़ा । बुदेली के लखवी, करवी, पायबी, आदि की तो कोई बात नहीं, तुलसीदास आदि की पूरबी रचना तक ये प्रयोग पहुँच गए हैं । बुदेली का अव्यय 'स्यौ' विहारी और केशव में बहुत मिलता है, जिसका अर्थ सग या साथ होता है—

चिलक चिकनई चटक स्यौ लफति सटक लौं आय ।

स्यौं बिजुरी मनु मेह आनि इहाँ बिरहा धरे ।

पहले उदाहरण में कुछ लोग 'स्यौ' के स्थान पर 'सौ' पाठ भी रखते हैं । दूसरे में 'इहाँ' भी पूरबी रूप है, ब्रजी में 'हूँ' याँ होता है जिसका प्रयोग विहारी ने भी किया है—

हूँ याँ ते हूँ वाँ हूँ तें इहाँ नेकौ धरति न धीर ।

'स्यौ' का प्रयोग आगे चलकर और कवि भी उसी प्रकार करने लगे जिस प्रकार 'लखवी', 'पायबी' आदि का । ठेठ अवध के 'दास' भी इसका प्रयोग करते हैं—

स्यौं ध्वनि अर्थनि वाक्यनि लै गुन सब्द अलंकृत सो रति पाकी ।

—काव्यनिर्णय, १-१८

बुदेली के प्रयोग इनमें बीसों हैं । पीछे उनमें से कुछ का घडल्ले के साथ प्रयोग होने

लगा । जैसे, लाने (लिए), घैर (बदनामी की चर्चा), कोद (ओर), चाला (द्विरागमन), विदाई, गीधे, बीधे आदि । 'कुछ' शब्द ऐसे भी हैं जिनका प्रयोग 'औरो' ने कदाचित् ही किया हो—जैसे सद, सवी आदि ।

केशव की ही भाँति एक प्रयोग और इनमें मिलता है जिसका चलन ब्रजी में नहीं हुआ । 'ने' विभक्ति के साथ उत्तम पुरुष एकवचन का मैं ही आता है, पर कर्ता कारक में ही आता है, इसके साथ 'ने' का प्रयोग नहीं होता । और कारको में इसका प्रयोग नहीं हुआ करता, पर केशव ने इसको कर्म-कारक में भी प्रयुक्त किया है—

पुत्र हौ बिधवा करी तुम कर्म कीन्ह दुरन्त ।

इनमें भी 'हौ' का कर्म-कारक में प्रयोग है—

हौ इन बेची बीच ही लीयन बड़ी बलाइ ।

इन्होंने एक विचित्र प्रयोग और किया है । यह है 'चितई' का प्रयोग । 'चितवना' का भूतकालिक रूप ब्रजी में 'चितयौ' होता है और लिंग-भेद से इसके स्वरूप में अन्तर नहीं पड़ता, 'कान्ह चितयौ' भी होगा और 'राधा चितयौ' भी । पर इन्होंने स्त्रीलिंग के साथ 'चिनई' लिखा है । रत्नाकरजी का कहना है कि विहारी ने इसका प्रयोग अकर्मक किया है । जैसे 'राधा हँसी, चली' आदि होता है, 'वैसे ही 'चितई' भी । पर 'लखी' का प्रयोग भी मौजूद है—

उत दै सखिहि उराहनो इत चितई मो ओर ।

सुनि पग-धुनि चितई इतै न्हाति दिये ही पीठि ।

पति रति की बतियाँ कहीं सखी लखी मुसुकाय ।

लहि रति-सुत्र लगिये हिये लखी लजौही नीठि ।

इसे पूरव का प्रभाव माने तो कैसा । जो भी हो, यह प्रयोग चित्य अवश्य है । एक स्थान पर 'विचारी' कर्तरि नहीं, कर्मणि है ।

बिन बूझें बिनहीं कहें जियति बिचारी बाम ।

सतसैया में लिंग-विपर्यय भी बहुत है । एक ही शब्द कही पुलिंग और कही स्त्रीलिंग है । सस्कृत के कुछ पुलिंग शब्द हिन्दी में स्त्रीलिंग हो गए हैं, जैसे आत्मा, अग्नि, वायु आदि । सस्कृत के पक्षपातियों का कहना है कि सस्कृत के लिंग की रक्षा हिन्दी में भी होनी चाहिए । पर यह प्रकृति-विरुद्ध है । फारसी का 'कलम' लीजिए । हिन्दी में पहले से 'लेखिनी' शब्द प्रचलित था, इसलिए उसी अर्थ में प्रयुक्त 'कलम' शब्द का लिंग भी उसी के अनुकूल हो गया, यद्यपि फारसी में यह पुलिंग है । यदि 'कलम' शब्द को सस्कृत से ही आया माने (कलम पुंसि लेखिन्याम् मेदिनी) तो भी अधिक प्रचलित 'लेखिनी' के अनुकूल उसका लिंग भी बदल गया । पर एक ही भाषा में एक ही शब्द के एक अर्थ में लिंग भिन्न हो यह ठीक नहीं, और एक ही कवि जब उसको दो लिंगों में प्रयुक्त करे तो और भी ठीक नहीं । कुछ पंडित सस्कृत के शब्दों या उनके विकृत रूपों को उसी लिंग में लाते हैं जो सस्कृत में मान्य था । 'देवता' शब्द हिन्दी में पुलिंग हो गया, पर केशवदास उसे स्त्रीलिंग ही लिखते थे । महाभाष्यकार ने भी लिंग के सम्बन्ध में लोक को ही प्रमाण माना है—लोकाश्रयाच्च लिंगम् । देशभेद से भी लिंगभेद हो जाता है । 'दही' शब्द बनारस में स्त्रीलिंग है, पर

पश्चिम में पुलिग । 'गेद' पूरब में पुलिग है, ब्रज में स्त्रीलिङ्ग । कवियों ने इसी से दोनों लिङ्गों में एक ही शब्द का एक ही अर्थ में प्रयोग किया है ।

फिरि फिरि बिलखी ह्वै लखिति फिर फिरि लेति उसास ।

इस दोहे में 'उसास' का लिङ्ग सदिग्ध है । रत्नाकरजी ने 'उसामु' रूप रखा है अतः उनके अनुसार पुलिग है । संस्कृत के 'उच्छ्वास' से ही बिगड़कर 'उसास' शब्द बना । संस्कृत में 'व्यस-उच्छ्वास' पुलिग है, पर हिन्दी में 'साँस उसास' शब्दों का प्रयोग पूरब में स्त्रीलिङ्ग में होता है ।

बोझनि सौतिन के हियें आवति रूँधि उसास ।

यहाँ 'उसास' स्त्रीलिङ्ग है, 'आवति' क्रिया से । पर 'आवत' भी हो सकता है ।

पल न चलै जकि सी रही थकि सी रही उसास ।

नई नई बहुरयो दई दई उसासि उसास ।

यहाँ 'उसास' के साथ जो क्रियापद आए हैं वे 'अनुप्रास' की लपेट में पड़े हैं, इसलिए इनके पाठान्तरो की कल्पना नहीं की जा सकती । सतसैया भर में नौ बार 'उसास' शब्द का प्रयोग हुआ है, कई स्थानों पर क्रियापद के साथ उसका अन्वय न होने से लिङ्ग सन्दिग्ध है । यदि 'उकार' (उसामु) को पुलिग का द्योतक माने तो 'बिहारी-रत्नाकर' के अनुसार चार दोहों में पुलिग और तीन में स्त्रीलिङ्ग है । शेष में लिङ्ग सदिग्ध है ।

इसी प्रकार संस्कृत का 'वायु' शब्द है । हिन्दी में 'वायु' शब्द का प्रयोग स्त्रीलिङ्ग में होता है । पर संस्कृत का अनुगमन करनेवाले उसे पुलिग ही लिखते हैं । ब्रजी में 'वायु' शब्द स्त्रीलिङ्ग है, पर इन्होंने उसे दोनों लिङ्गों में प्रयुक्त किया है—

आवति नारि नवोढ लौ सुखद वायु गतिमन्द ।

यहाँ 'वायु' स्त्रीलिङ्ग है, पर अगले दोहे में पुलिग—

आवत दन्डिन देस ते थक्यौ बटोही बाय ।

फारसी के 'रुख' शब्द का प्रयोग स्त्रीलिङ्ग में हुआ है । फारसी में यह पुलिग है और हिन्दी में पढ़े-लिखे पुलिग बोलते हैं, पर जनता स्त्रीलिङ्ग—

रस की सी रुख ससिमुखी हँसि हँसि बोलत बैन ।

'रुख' शब्द का प्रयोग चार दोहों में है और चारों में स्त्रीलिङ्ग है ।

ब्रजी में ब्रजवासी कवियों ने 'मिठास' को पुलिग रखा है । यह पश्चिम में पुलिग है, पूर्व में स्त्रीलिङ्ग—

कितो मिठास द्यौ दई इते सलोनै रूप ।

यह सब तो है पर इन्होंने पूर्वी अर्थ में किसी शब्द का व्यवहार नहीं किया है । यदि कोई शब्द पूर्व और पश्चिम दोनों में अर्थभेद से प्रयुक्त होता है तो इन्होंने उसे पश्चिमी अर्थ में ही प्रयुक्त किया है, जैसे 'सुघर' शब्द । इसका अर्थ पश्चिम में 'चतुर' होता है और पूर्व में 'सुन्दर' । सतसैया के पुरविहा टीकाकारों ने इसका सुन्दर अर्थ दिया है—

अग अग करि राखी सुघर नायक नेह सिखाय ।

यहाँ 'सुघर' का 'चतुर' अर्थ ही अच्छा घटता है ।

भाषा भावो-विचारो को व्यक्त करती है। भावो-विचारो को व्यक्त करने के लिए भाषा चाहे जो हो तो ठीक है, पर चाहे जैसी हो ठीक नहीं। उसे भाव-विचार के अनुरूप होना चाहिए। विहारी की भाषा बहुत चुस्त है। इतनी ठोस या प्रौढ भाषा लिखने वाले हिन्दी में कम हुए हैं। व्याकरण की व्यवस्था भी भाषा में अपेक्षित है, इस पर कम कवियों ने ध्यान दिया। विहारी के बाद मतिराम, पद्माकर, दास, घनानन्द, द्विज-देव आदि थोड़े-से ही कवि ऐसे हैं जो व्याकरणसम्मत भाषा लिखते थे। सतसैया में कही-कही कर्ता क्रिया से दूर जा पड़ा है, पर यह छन्द की विवशता है—

१ गड़े बड़े छवि-छाक छकि छिगुनी-छोर छुटै न।

रहे सुरग रग रगि उही नह दी महदी नैन॥

२ ये कजरारे कौन पर करत कजाकी नैन।

पहले उदाहरण में 'गड़े' क्रिया आदि में है और 'नैन' कर्ता एकदम अन्त में। दूसरे में भी 'नैन' विशेष्य 'कजरारे' विशेषण से कुछ दूर है।

लक्षणा की बहुत-सी बातें भाषा के भीतर ही आती हैं, मुख्यतया रूढ प्रयोग जिनमें मुहावरे भी हैं। गुण, वृत्ति, रीति आदि एक प्रकार में भाषा के ही विचार हैं। भाषा का आलंकारिक गुण देखा जाय तो इन्होंने अनुप्रास की योजना बहुत सावधानी से की है। कही-कही तो प्रसंगानुकूल भक्तृति भी है। आजकल अंग्रेजी भाषा की अनुकृति पर इस भक्तृति की बड़ी महिमा है। भरने के वर्णन में ऐसी शब्दावली रहे जिससे प्रपात की-सी ध्वनि निकलती हो। किसी के आभूषणों की ध्वनि-सी छन्द से ध्वनि निकले, जैसे तुलसीदास की इस अर्धाली में—

ककन-किंकिन-नूपुर-धुनि सुनि। कहत लखन सन राम हृदय गुनि॥

'ककन-किंकिन' आदि शब्द ऐसे हैं जिनसे उन आभूषणों की-सी ध्वनि भी निकल रही है। विहारी में भी यह गुण है—

रनित-भू ग-घटावली झरित दान-मद-नीर।

मद मद आवत चलयौ कुजर कुज-समीर॥ ।

इमसे घटा बँधे हाथी के चलने और वायु के संचरित होने की ध्वनि निकलती है।

इनमें विरोध वृत्ति भी मिलती है, पर घनानन्द-सी नहीं—

तो भागनि पूरब उयौ अहो ! अपूरब चद।

रुखाई और चिकनाई का विरोध तो सतसैया में कई स्थानों पर है।

नेह-भरे हिय राखियै तउ रखियै लखाय।

ब्रजभाषा समास-बहुला भाषा नहीं, इसलिए उसमें सामासिक पदावली की अविकता अच्छी नहीं। कवि स्तुति या रूपवर्णन आदि में सामासिक पदावली लाते हैं और अधिकतर संस्कृत-पदावली का सहारा लेते हैं। विहारी ने ब्रजी की प्रकृति के अनुरूप छोटे-छोटे समास ही रखे हैं। भाषा में कसावट लाने के लिए और भाषा की व्यञ्जकता बढ़ाकर छोटे साँचे में अधिक भाव भरने के लिए सामासिक पदावली का सहारा लेना विहारी के लिए आवश्यक था। सामान्यतः विहारी ने तीन-चार-पदों तक के ही समास

रखे। पर सामासिक पदावली के कारण धारा में अर्थ की अभिव्यक्ति में कोई अडचन नहीं हुई है—

बिकसित नवमल्ली-कुसुम-निकसित परिमल पाय ।

सारद - बारद - बीजुरी भा रद कीजति लाल ॥

पर कही-कही इससे भी लवे समास हो गए हैं, फिर भी किसी प्रकार की क्लिष्टता नहीं, जैसे—

समरस-समर-सकोच-बस-विवस न ठिक ठहराय ।

वन-विहार-थाकी-तरुनि - खरे - थकाए नैन ॥

कुछ लोग 'तरुनि' के बाद 'खरे-थकाए' को अलग रखते हैं ।

लाक्षणिक प्रयोगों में मुहावरो पर आइए । मुहावरे भी एक प्रकार के लाक्षणिक प्रयोग ही हैं, पर रूढ़ । इनमें मुहावरो की वंदिश अच्छी है । इनकी कविता पर मुसलमानी लाक्षणिकता का भी कुछ प्रभाव पड़ा है । यहाँ मुहावरो का प्रचलन अपेक्षाकृत कम रहा है, पर बाहरी प्रभाव से उनका प्रयोग बढ़ा । इन्होंने अधिकतर लाक्षणिकता ब्रजी की प्रकृति के अनुरूप ही रखी है । घनआनन्द आदि में बाहरी रंग-ढंग कुछ विशेष है, पर उन्होंने भी ब्रजी की प्रकृति के विरुद्ध जाने का प्रयास नहीं किया । इन लोगों की मुहावरे-वंदिश में बाहरी प्रभाव वहाँ स्पष्ट जान पड़ने लगता है जहाँ मुहावरो को लेकर ही कलाबाजी की जाती है—

मूड चडाएऊ रहै परयौ पीठि कच-भार ।

रहै गरे परि राखियै तऊ हिये पर हार ॥

'मूड चडाएँ', 'परयौ पीठि', 'गरे परि' और 'हिये पर' की मुहावरे-वंदिश से जो दोहरे अर्थ—वाच्यार्थ एवं लक्ष्यार्थ—निकाले गए हैं सो मुसलमानी प्रभाव से । पर सतसैया में ऐसे दोहे बहुत कम मिलेंगे । जहाँ मुहावरो का विदेशी विन्यास मिलता भी है वहाँ वह अपने यहाँ की पद्धति के अनुकूल और स्वाभाविक हैं । जैसे—

जब जब वै सुधि कीजियै तब तब सब सुधि जाहिं ।

आँखिन आँखि लगी रहै आँखें लागति नाहिं ॥

इसमें कलाबाजी विरोध-मुहावरो को लेकर है, स्वाभाविक है । लाक्षणिक प्रयोग असंगति में कैसे साधक हैं—

दृग उरझत दूटत कुटुम जुरति चतुर-चित प्रीति ।

परति गाठि दुरजन-हिये दई नई यह रीति ॥

चलते मुहावरो का यह व्यवहार देखिए—

खरी पातरी कान की कौन बहाऊ बानि ।

आक-कली न रली करै अली अली जिय जानि ॥

शब्दरूपों पर भी थोड़ा विचार करना चाहिए । इन्होंने कुछ शब्द तो पुराने रखे हैं, जैसे लोयन, विय आदि । पर ऐसे शब्द अधिक नहीं हैं । विहारी पर सबसे बड़ा दोष कुछ लोगों ने यह लगाया कि इन्होंने शब्दों को बहुत तोड़ा-मरोड़ा है । कवि भाषा की प्रकृति के अनुसार शब्द गढ़ते हैं । 'ममर' को 'समर' करना तो कुछ नहीं, पर 'ज्यौ-ज्यौ'

के लिए 'जज्यौ' 'त्यौ-त्यौ' के लिए 'तत्यौ' ठीक नहीं, ऐसे ही 'कै कै' के स्थान पर 'ककै' । पर इन्हे छदानुरोध से ही कही-कही ऐसा करना पड़ा है । इनकी भाषा में लोग जैसा तोड़ मरोड़ दिखलाते हैं वैसा है नहीं ।

विहारी की भाषा चलती होने पर भी साहित्यिक है । वाक्य-रचना व्यवस्थित है और शब्दों के रूपों का व्यवहार एक निश्चित प्रणाली पर है । यह बात बहुत कम कवियों में पायी जाती है । ब्रजभाषा के कवियों में शब्दों को तोड़-मरोड़कर विकृत करने की आदत बहुतों में पायी जाती है । 'भूषण' और 'देव' ने शब्दों का बहुत अग-भग किया है और कही-कही गड़बड़ शब्दों का व्यवहार किया है । विहारी की भाषा इस दोष से बहुत कुछ मुक्त है । दो-एक स्थल पर ही 'स्मर' के लिए 'समर', 'ककै' ऐसे कुछ विकृत रूप मिलेंगे । जो यह भी नहीं जानते कि सक्राति को सक्रमण (अपभ्रंश 'सक्रोन') भी कहते हैं, 'अच्छे' साफ के अर्थ में संस्कृत शब्द है, 'रोज' रुलाई के अर्थ में आगरा के आसपास बोला जाता है और कवीर, जायसी आदि द्वारा बराबर व्यवहृत हुआ है, 'सोनजाइ' शब्द 'स्वर्णजाती' से निकला है—जुही से कोई मतलब नहीं, संस्कृत में 'वारि' और 'वार' दोनों शब्द हैं और 'वार्द' का अर्थ भी वादल है, 'मिलान' पड़ाव या मुकाम के अर्थ में पुरानी कविता में भरा पड़ा है, चलती ब्रजभाषा में 'पिछानना' रूप ही आता है, 'खट-कति' का रूप बहुवचन में भी यही रहेगा, यदि पचासो शब्द उनकी समझ में न आएँ तो बेचारे विहारी का क्या दोष^१ ।

सतसैया के शब्दरूपों एवं विभक्तियों पर विचार कीजिए । 'ए' का 'ऐ' और 'ओ' का 'औ' उच्चारण तो अधिक विचार की बात नहीं, ब्रजभाषा-प्रदेश या पुराने साहित्य में गृहीत रूपों और इनमें कोई विभेद नहीं । इसलिए 'कीजियौ, गयी, कहुँ' आदि क्रियापद के रूप तथा विभक्तियों के 'मैं, कौ, सौ, तै' आदि रूप विशेष विचारणीय नहीं । दोनों प्रकार के रूपों में से सज्ञा और क्रिया के रूपों में हस्तलेखों में यह अंतर अवश्य है कि 'औकारात' रूप सज्ञा शब्दों के कम मिलते हैं । सबसे पहले पूर्वकालिक क्रियाओं के रूपों पर विचार करना चाहिए । 'समुझाइ, दिखाइ, बसाइ' आदि में रूप 'स्वरात' है अर्थात् इनके अंत में 'इ' है । पर ब्रज का उच्चारण या ब्रजभाषा में पूर्वकालिक क्रिया का रूप व्यजनात या यकारात होता है अर्थात् समुझाय, दिखाय, बसाय आदि रूप होने चाहिए । 'इ' वाली प्रवृत्ति अवधी की है । तो क्या विहारी ने यहाँ भी अवधी के ही रूप स्वीकृत किए हैं । अवधी का ब्रजी पर इतना अधिक प्रभाव उस समय नहीं था, पीछे चाहे जो हो गया हो । इसलिए ये रूप पुरानी परम्परा के द्योतक माने जाएँगे, जो बहुत दिनों से चले आ रहे थे । अपभ्रंश में 'इ' वाले रूप होते हैं ।

अब बहुवचन रूप लीजिए । पुरानी भाषा में बहुवचन रूप 'न' लगने से बनते हैं । इन्हीं के 'निकारात' और 'नुकारात' रूप भी मिलते हैं, जैसे दृगन, दृगनि, दृगनु । ऐसे रूपों के सम्बन्ध में विचारना यही है कि कौन-सा रूप व्याकरणसम्मत होगा । नकारात और निकारात रूप तो ब्रजभाषा में बराबर आते हैं, पर नुकारात कम मिलते हैं । 'विहारी-

रत्नाकर' में नुकारात् रूप ही रखे गए हैं। टीकाकार ने गणना करके यह देखा कि नुकारात् रूप हस्तलिखित प्रतियों में अधिक है। इसलिए उन्होंने इसे ही विहारी-स्वीकृत रूप माना। उनका कहना है कि एकवचन में 'उकारात्' रूप होते हैं, इसलिए बहुवचन में भी 'नकारात्' रूपों में 'उ' लगाना ठीक है। इस विषय में विचारणीय बात यह है कि 'अकारात्' पुलिग शब्दों के ही एकवचन में और कर्ता एव कर्म कारको में 'उकारात्' रूप होते हैं। यह संस्कृत के विसर्ग का ही 'ओ' होकर लघु हुआ रूप है। इसलिए अकारात् पुलिग शब्द के एकवचन तथा कर्ता एव कर्म कारक में 'उ' हो सकता है। उसके विशेषणों और कृदन्त विशेषणों में भी 'उ' ठीक है—रहतु, चलतु आदि। पर बहुवचन में इस 'उ' का पहुँचना विचार करने योग्य है। काव्य में ऐसे रूप नहीं मिलते या कम मिलते हैं। इसलिए यह भ्रममात्र जान पड़ता है। अपभ्रंश के बहुवचन में अकारात् या आकारात् रूप ही बनते थे—

अद्धा बलया महिहि गय अद्धा फुट्टि तडत्ति ।

इसमें आकारात् रूप मिलता है जो संस्कृत के 'आ' से विसर्ग-लोप के कारण बना माना जायेगा।

प्रश्न होता है कि बहुवचन का 'न' आया कहाँ से। यह नपुंसक लिङ्ग के 'नि' से आया है। इसी का घिसा रूप 'न' है। इसलिए 'नकारात्' या 'निकारात्' रूप अधिक व्याकरणसम्मत है। इसके अतिरिक्त नियमानुसार 'नि' रूप का प्रयोग प्रथमा और द्वितीया में ही होना चाहिए। पर इसका प्रयोग अन्य कारको में भी होता है। कहीं सामान्य कारक की 'हि' विभक्ति का घिसा रूप 'इ' न आ लगा हो।

अब कारणसूचक रूपों पर विचार कीजिए। चले, जाएँ, लखे आदि के सम्बन्ध में कुछ नहीं कहना है। अपभ्रंश में ऐसे रूप मिलते हैं। पर कुछ लोग निरनुनासिक रूप भी लिखते हैं। कारणसूचक शब्दों के अतिरिक्त जहाँ किसी कारक-चिह्न का लोप है वहाँ भी रत्नाकरजी ने इसी प्रकार के रूप रखे हैं—

सोधे कँ डोरें लगी अली चली सग जाय ।

इसमें 'डोरे' का अर्थ है 'डोरे में'। 'डोरे' को तो 'हि' या 'ह' के घिसे रूप से बना मान लिया जायेगा, पर 'डोरे' के पहले 'के' सम्बन्ध-चिह्न भी अपना वेग बदले हुए है। वस्तुतः सानुनासिकता आगे के लोप को व्यक्त करती है। जहाँ-जहाँ शब्द के बाद विभक्ति का लोप होता है वहाँ-वहाँ सम्बन्ध का चिह्न सानुनासिक हो जाता है।

मकराकृति गोपाल के सोहत कुडल कान ।

'के' या 'के' का सम्बन्ध 'कान' से है—'गोपाल के कान में'। इसी प्रकार शब्द-लोप होने पर भी 'के', 'के' या 'कै' हो गया है—

रोज सरोजन कँ परै हसी ससी की होय ।

यहाँ 'सरोजन के' का अर्थ होगा—'सरोजों के यहाँ' या 'सरोजों के निमित्त'। और साफ उदाहरण यह है—

जेती सपति कृपन कँ तेती सूमति जोर ।

'कृपन के' का अर्थ है 'कृपण के पास'।

विहारी की भाषा । ३६

इसी 'कै' का जोड़ीदार 'सै' भी है, जिसका विहारी-रत्नाकर में कई जगह प्रयोग किया गया है। यह 'सी ही' का विकृत रूप बताया जाता है। अन्य पुस्तकों में इसका रूप 'सी' ही मिलता है।

सटपटाति सी ससिमुखी मुख घूघट-पट ढाकि ।

'सटपटाति सी' का अर्थ होगा 'सटपटाती हुई सी'। सभावना और समता दोनों का बोध कराने के लिए 'सी' का प्रयोग होता है। यहाँ सभावना के लिए 'सी' का प्रयोग हुआ है।

त्यौ त्यों छुही गुलाब सै छतिया अति सियराति ।

चढी हिडोरे सै रहै लगी उसासनि साथ ॥

'छुही गुलाब सै' का अर्थ—'गुलाब से छुही हुई सी, सिची हुई सी' और 'चढी हिडोरे सै' का अर्थ है—'हिडोले पर चढी हुई सी'।

विहारी की भाषा व्याकरण से गठी हुई है, मुहावरों के प्रयोग, साकेतिक शब्दावली और सुष्ठु पदावली (डिक्शन) से सयुक्त है। भाषा प्रौढ़ एवं प्राजल है। इसके अतिरिक्त विषय के अनुरूप भी इनकी भाषा अपना रूप बदल दिया करती है। यदि किसी नागरिक-नायिका का वर्णन आएगा तो उसकी शब्दावली दूसरे ढंग की होगी, ग्रामीण स्त्री का वर्णन होगा तो उसकी शब्दावली तुरत बदल जायगी। विहारी का भाषा पर अच्छा और सच्चा अधिकार था।

विहारी की निपुणता

रामसागर त्रिपाठी

कवि की वाणी चारों ओर को स्फुरित होती है। उसे अप्रस्तुत योजना के लिए शास्त्र और लोक दोनों ओर को हाथ फैलाना पड़ता है। मुक्तक काव्य में तो निपुणता और अधिक अपेक्षित होती है। कारण यह है कि प्रबन्ध काव्य में कथा का आश्रय लेकर कवि बढता चला जाता है। प्रस्तुत उसके सामने सर्वदा सन्निहित रहता है। उसे व्युत्पत्ति की आवश्यकता कथासूत्र-गुम्फन और अप्रस्तुत-विधान में ही पड़ती है। इसके प्रतिकूल मुक्तक काव्य की प्रवृत्ति ही व्युत्पत्ति के आधार पर होती है। जो कवि जितना व्युत्पन्न होगा उतने ही अर्थ उसके सामने स्फुरित होंगे और उतना ही कौशल वह अपनी रचना में दिखला सकेगा।

हम विहारी के ज्ञान को तीन रूपों में विभक्त कर सकते हैं—

(१) शास्त्रों का ज्ञान, (२) इतिवृत्त का ज्ञान और (३) लोक-वृत्त का ज्ञान।

ज्योतिष

शास्त्र-ज्ञान के अन्दर विहारी ज्योतिष में विशेष निष्णात प्रतीत होते हैं। इन्होंने ज्योतिष के गहन सिद्धान्तों का प्रश्रय अपनी कविता में लिया है। ये सिद्धान्त ऐसे नहीं हैं जिनको सर्वसाधारण में प्रचलित कहा जा सके। सम्भवतः विहारी ने ज्योतिष का अच्छा अध्ययन किया था अथवा ज्योतिषियों के निकट सम्पर्क में रहे थे। जातक सग्रह के राजयोग प्रकरण में लिखा है कि यदि शनिश्चर तुला, धनु या मीन में हो अथवा लग्न में पड़ा हो तो वह स्वयं राजा होता है तथा राजवश का करने वाला होता है। ज्योतिष के इस सिद्धान्त को लेकर विहारी ने निम्नलिखित दोहा लिखा है—

सनि-कज्जल चख-झख लगन उपज्यौ सुदिन सनेहु।

क्यों न नृपति ह्वै भोगबै लहि सुदेसु सबु देहु ॥

नेत्र-रूपी मीन की लगन (लग्न तथा लगातगी) में स्नेह-रूपी बालक का जन्म हुआ है। अतएव यह स्नेह-रूपी बालक सारे शरीर-रूपी देश पर शासन कर रहा है। इसी प्रकार एक दूसरा सिद्धान्त है कि यदि मंगल, चन्द्रमा और बृहस्पति एक ही नाडी

विहारी की निपुणता । ४१

के चारो नक्षत्रो मे से किसी एक पर पड़े हो तो इतनी वर्षा होती है कि ससार जलमय हो जाता है । निम्नलिखित दोहे मे मस्तक पर लगी लाल बिन्दी को मंगल माना गया है, मुख को चन्द्रमा माना गया है और केशर के पीले तिलक को बृहस्पति माना गया है । इसी मे तीनों एक ही नारी (नाडी या स्त्री) मे विराजमान है अतएव नेत्ररूपी ससार रसमय, प्रेममय या जलमय हो गया है—

मंगलु बिंदु सुरंग, मुख ससि, केसरि-आड़ गुरु ।

इक नारी लहि सग, रसमय किय लोचन जगतु ॥

इसी प्रकार एक और सिद्धान्त है कि यदि चन्द्र के अन्दर कोई सौम्य ग्रह पड़ा हो और वह केन्द्र मे, ग्यारहवें स्थान पर अथवा त्रिकोण मे विद्यमान हो तो धनागम, राजमान, सत्तान-प्राप्ति इत्यादि अनेक सुख प्राप्त होते हैं । इस सिद्धान्त की छाया निम्न-लिखित दोहे पर पड़ी है—

तिय-मुख लखि हीरा-जरी बेंदी बढें विनोद ।

सुत सनेह मानौ लियौ विधु पूरन बुध गोद ॥

यहाँ पर स्त्री के मुख मे हीरा जड़ी वेदी को चन्द्र के अन्दर बुध का योग माना गया है । स्त्री का स्थान सप्तम है । अतएव यह सख्या केन्द्रगत हो गई है । सखी का अभिप्राय यह है कि यह समय अनेक सुख, पुत्र, वित्तादि की प्राप्ति के लिए उपयुक्त है । इसी प्रकार निम्नलिखित दोहे मे कवि ने मंगल के अन्दर चन्द्र की अन्तर्दशा पर ध्यान दिलाया है जो कि दार-पुत्रादि अनेक सौख्यो का देनेवाला होता है—

भाल लाल बेंदी, ललन आखत रहे विराजि ।

इन्दु कला कुज में बसी मनौ राहु भय भाजि ॥

लाल बिन्दी रूप मंगल मे अक्षत रूप चन्द्रमा विराजमान है जो कि स्त्रीरूप सप्तम स्थान केन्द्र मे पड़ा हुआ है, अतएव अनेक सुखो का देने वाला है ।

निम्नलिखित दोहे मे सक्रान्ति का सुन्दर वर्णन किया है—

तिय-तिथि तरुन-किशोर-वय पुण्यकाल-सर दोनु ।

काहू पुन्यनु पाइयतु बैस-सन्धि संक्रौनु ॥

इसी प्रकार निम्नलिखित दोहे मे कवि ने किसी तिथि की हानि होने का अच्छा वर्णन किया है—

गनती गनिवे तैं रहे छत हूँ अछत समान ।

अलि अब ए तिथि औम लौं परे रहौ तन प्रात ॥

जिस तिथि मे प्रात काल सूर्य का उदय होता है वही तिथि दिन-भर मानी जाती है । कभी-कभी ऐसा हो जाता है कि सूर्योदय काल मे जो तिथि होती है वह केवल चार-छ पल बाद बदल जाती है और दूसरे दिन प्रात काल सूर्योदय के पहले समाप्त हो जाती है । वह तिथि यद्यपि विद्यमान रहती है तथापि न विद्यमान रहने के समान मानी जाती है । यहाँ पर इसी की उपमा दी गई है ।

आयुर्वेद

विहारी ने आयुर्वेद के चलते हुए सिद्धान्तो का वर्णन किया है । निम्नलिखित

दोहे मे विषम ज्वर के सुदर्शन चूर्ण द्वारा होने की बात कही गई है—

यह चिनसतु नगु राखि कै जगत बड़ी जसु लेहु ।

जरी विषम जुर जाइयै आइ सुदरसन देहु ॥

निम्नलिखित दोहे मे ज्वर की तीव्रता और उसका रस से दूर होना बतलाया गया है—

हरि हरि बरि बरि उठति है करि करि थकी उपाइ ।

वाको जुर, बलि वैद, जौ तो रस जाइ, तु जाइ ॥

निम्नलिखित दोहे मे पारे से नपुसकता दूर होने की ओर संकेत किया गया है—

बहु धनु लै, अहसानु कै, पारौ देत सराहि ।

वैद-वधू हँसि भेद सौं रही नाह मुँह चाहि ॥

निम्नलिखित दोहे मे नाडी-ज्ञान, निदान इत्यादि की छाया पायी जाती है—

मैं लखि नारी-ज्ञानु करि राख्यौ निरधार यह ।

बहई रोग-निदानु, वहै वैदु, औषधि बहे ॥

निम्नलिखित दोहे मे पीनस रोग का लक्षण बतलाया गया है—

सीतलतार सुवास की घटे न महिमा मूर ।

पीनसवारै जो तज्यौ सोरा जानि कपूर ॥

उपर्युक्त दोहो मे वैद्यक के किसी गहन सिद्धान्त का वर्णन नहीं किया गया है, केवल सर्वजन-सवेद्य तत्त्वों का ही उपादान हुआ है । किन्तु एक दोहे मे एक ऐसे सिद्धान्त का उपादान किया गया है जो सर्वजन-सवेद्य नहीं कहा जा सकता । आयुर्वेद मे शरीर-शोधन के लिए पचकर्म किए जाते हैं जिनमे स्नेहन भी एक है । इसमे रोगी को स्नेह-पान कराया जाता है । यदि स्नेहन क्रिया विगड़ जाती है तो रोगी का पेट पानी से भर जाता है और प्यास शान्त नहीं होती । धीरे-धीरे रोगी प्यास मे ही मर जाता है । इस तथ्य की छाया निम्नलिखित दोहे मे विद्यमान है—

नेहु न, नैननु कौ कछू उपजो बड़ी बलाइ ।

नीर-भरे नित प्रति रहै तऊ न प्यास बुझाइ ॥

दर्शन

विहारी के दोहो मे कही-कही दार्शनिक विषयों की भी छाया पायी जाती है । कुछ तो साधारण विषय हैं और कुछ दोहो मे विशेषता भी है । निम्नलिखित दोहे मे प्रमाणवाद का उल्लेख किया गया है जो कि सर्वजन-सवेद्य नहीं कहा जा सकता—

बुधि अनुमान, प्रमान श्रुति किए नीठि ठहराइ ।

सूक्ष्म कटि पर ब्रह्म सी अलख, लखी नाह जाइ ॥

किसी-किसी दोहे मे परमात्मा की व्यापकता इत्यादि सर्वजन-सवेद्य सुलभ सिद्धान्तों की छाया पायी जाती है—

भगवान् की व्यापकता मे—

मैं समुझ्यौ निरधार, यह जगु काँचो काँच सौ ।

एकै रूपु अपार प्रतिबिम्बित लखियतु जहाँ ॥

एक तत्त्व की ही प्रधानता—

अपने अपने मत लगे बादि मचावत सोर ।

ज्यों त्यों सबकों सेइबौ एकै नन्दकिसोर ॥

योग तथा अद्वैतवाद—

जोग जुगति सिखए सबै मनौ महामुनि मैं ।

चाहत पिय अद्वैतता काननु सेवत नैन ॥

प्रत्यक्ष के बाधक—

जगतु जनाऔ जिहि सकलु, सो हरि जान्यौ नाहि ।

ज्यों आँखिनु सबु देखिये आँखि न देखी जाहि ॥

व्यापकता तथा रहस्यमयता—

मोहन मूरति स्याम की अति अद्भुत गति जोइ ।

वसतु सु चित्त-अन्तर तऊ प्रतिबिम्बतु जग होइ ॥

राजधर्म

राजधर्म प्रकरण में राज्य के सात अंग माने जाते हैं—स्वामी, अमात्य, सुहृत्, कोष, राष्ट्र, दुर्ग और बल । बिहारी ने एक दोहे में शरीर के अंगों की तुलना राज्य के अंगों से की है—

अपने ध्य के जानि कै जोबन-नृपति प्रवीन ।

स्तन, मन, नैन, नितम्ब कौ बडौ इजाफा कीन ॥

इसी प्रकार छः उपाय माने जाते हैं—सन्धि, विग्रह, यान, आमन, मश्रय और द्वैधीभाव । एक दोहे में बिहारी ने इन उपायों की ओर संकेत किया है—

क्योंहँ सहबात न लगे, थाके भेद उपाय ।

हठ दृढ गढ गढवँ सु चलि लीजँ सुरग लगाइ ॥

नायक और नायिका का विग्रह तो चल ही रहा है, सन्धि के सारे उपाय व्यर्थ हो गये हैं । भेद के उपाय, जिनमें द्वैधीभाव तथा मश्रय आ जाते हैं थक चुके हैं, नायिका हठ रूप गढ में सुरक्षित है । यही उपाय 'आसन' के नाम से अभिहित किया जाता है । अब उस पर विजय प्राप्त करने का यही उपाय रह गया है कि 'यान' कर (प्रेमरूपी सुरग लगाकर) उस पर अधिकार कर लिया जाय । इस प्रकार एक ही दोहे में बिहारी ने सभी उपायों का निर्देश कर दिया है ।

ऊपर राजनीतिज्ञता के उदाहरण दिये गए हैं । इसके अतिरिक्त कतिपय दोहों में इनके युद्ध-विद्या-सम्बन्धी ज्ञान का भी पता चलता है । युद्ध के लिए जब सेनाएँ प्रस्थान करती हैं तब उसके आगे चलने के लिए सेना की छोटी टुकड़ी भेजी जाती है जिससे मुख्य सेना सुरक्षित रहे और उस सेना की आड़ से शत्रु पर प्रहार करे । सेना के इस भाग को 'हरौल' कहते हैं । जब शत्रु-पक्ष की मुख्य सेनाएँ सफल होती हैं तब हरौल की उपेक्षा कर तत्काल मुख्य सेना पर जा पहुँचती है । बिहारी ने घूँघट के पतले परदे को हरौल माना है और नायक-नायिका के नेत्रों को मुख्य सेना । जिस प्रकार मुख्य सेना हरौल का अतिक्रमण कर शत्रु की मुख्य सेना पर जा टूटती है उसी प्रकार घूँघट पट का

अतिक्रमण कर दोनो के नेत्र जा मिले—

जुरे दुहुन के दृग क्षमकि रुके न झीनँ चीर ।

हलुकी फौज हरौल ज्यों परेगोल पर भीर ॥

एक दूसरे और दोहे से भी विहारी की युद्ध-विद्या का ज्ञान प्रकट होता है—

लखि दौरत प्रिय-कर-कटफु बास-छुड़ावन-काज ।

वरुनी-वन गाढं दृगनु रही गुढौ करि लाज ॥

जिस प्रकार जब शत्रु सेना आवास छुड़ाने का आक्रमण कर रही हो तब कोई दुर्बल प्रतिपक्षी वन में बने हुए अपने किसी निवास-स्थान में छिपा रहता है उसी प्रकार जब प्रियतम का हाथ-रूपी सैन्यदल नायिका के वास (वस्त्र) को छुड़ाने के लिए दौड़ने लगा तब नायिका की लज्जा वरुणी-रूपी जगल में नेत्र-रूपी गुप्त आवासस्थान में छिप रही ।

विज्ञान

एक-दो दोहो में विहारी के वैज्ञानिक ज्ञान की भी छाया पायी जाती है । जब किसी औषधि का अर्क खींचना होता है तब उसे पहले पानी में डुबा देते हैं, फिर किसी वर्तन में भरकर उसे आग पर चढ़ा देते हैं और नीलाभ यन्त्र से उसका सम्बन्ध एक दूसरे वर्तन से कर देते हैं । औषधि पात्र का जल औषधि का सार लेकर भाप बनकर उड़ता है और नीलाभ यन्त्र के द्वारा दूसरे वर्तन में पहुँचकर पानी बनकर टपक जाता है । विहारी ने इसी क्रिया का उपादान आँसुओं के वर्णन के प्रसंग में किया है—

तत्तयौ आँच अब विरह की, रह्यौ प्रेम-रस भीजि ।

नैननु कं मग जलु बहे हियौ पसीजि पसीजि ॥

हृदय प्रेम-रस में भीगा हुआ है और वियोगाग्नि से सन्तप्त किया गया है । इस प्रकार हृदय नेत्रों के मार्ग से पसीज-पसीजकर पानी के रूप में बहता है ।

दो-एक दोहो से रंगों के समिश्रण के भी ज्ञान का पता चलता है । प्रथम दोहे में ही पीले और नीले रंग को मिलाकर हरे रंग बन जाने की बात कही गई है । एक दूसरे दोहे में धूप-छाँह का वर्णन है—

छूटी न सिसुता की झलक, झलक्यौ जोबनु अंग ।

दीर्पात देह दुहुन मिलि दिपति ताफता-रंग ॥

दो दोहो में गणित के ज्ञान की छाया पायी जाती है । एक दोहे में बिन्दु से दस गुने अक हो जाने की बात कही गई और दूसरे दोहे से टेढ़ी वकारी लगाने से दस का रुपया हो जाने की ओर संकेत किया गया है ।

कर्मकाण्ड

दो-एक दोहो पर विहारी के कर्मकाण्डविषयक ज्ञान की भी छाप पायी जाती है । विहारी ने निम्नलिखित दोहे में यज्ञ की ओर संकेत किया है—

होमति सुखु, करि कामना तुमहि मिलन की, लाल ।

ज्वालमुखी सी जरति लखि लगनि-अगन की ज्वाल ॥

इसी प्रकार एक दूसरे दोहे में पाणिग्रहण सस्कार की छाया अधिगत होती है—

विहारी की निपुणता । ४५

स्वेद सलिल, रोमाच कुसु गहि डुलही अरु नाथ ।
दियौ हियौ संग हाथ कै हथलैव ही हाथ ॥

कामशास्त्र

कामशास्त्र का ज्ञान भी शास्त्रीय ज्ञान में ही आता है । विहारी का दन्त-क्षत, नख-क्षत, विपरीत रति इत्यादि का वर्णन कामशास्त्रीय ज्ञान के अन्दर सन्निविष्ट हो जाता है । निम्नलिखित दोहे में कामशास्त्र-सम्बन्धी अनेक आसनों की छाया लक्षित होती है—

पलनु पीक, अजनु अधर, धरै महावर माल ।
आज मिले सुभली करी भले बने ही लाज ॥

अन्य शास्त्र

इसी प्रकार प्रेम-दर्शन की अनेक चेष्टाएँ भी कामशास्त्रीय पद्धति पर गणित की गई हैं और इनसे विहारी का कामसूत्रो का अध्ययन प्रकट होता है । इसके अतिरिक्त कतिपय दोहों से प्रतीत होता है कि विहारी अश्वशास्त्र तथा रत्न-परीक्षा इत्यादि विषयों में भी रुचि रखते थे । इन दोहों से यह तो सिद्ध नहीं होता कि विहारी इन विषयों में पूर्ण निष्णात थे और उन्होंने इन विषयों का गम्भीर अध्ययन किया था, किन्तु इनसे इतना अवश्य सिद्ध होता है कि विहारी की रुचि अनेक शास्त्रों में थी और अध्ययनशीलता जो कि कवि का एक अपेक्षित गुण है इनमें विद्यमान थी । साथ ही कवि ने किसी भी दोहे में किसी ऐसे गम्भीर सिद्धान्त के विश्लेषण करने की चेष्टा नहीं की जिससे अर्थबोध में दुरुहता उत्पन्न होती और रसास्वादन व्याहत हो जाता ।

विहारी का ऐतिह्य ज्ञान

ऐतिह्य ज्ञान को हम तीन भागों में विभक्त कर सकते हैं—

(१) महाभारत का ज्ञान, (२) रामायण का ज्ञान और (३) पौराणिक कथाओं का ज्ञान । राजशेखर तथा क्षेमेन्द्र ने अपने ग्रन्थों में इस प्रकार के ऐतिह्य ज्ञान की आवश्यकता पर बल दिया है । विहारी के दोहों में तीनों प्रकार के ज्ञान की छाया पायी जाती है । द्रौपदी का चीर-हरण महाभारत की प्रसिद्ध कथा है । विहारी ने अवधि को दुःशासन माना है और विरह को द्रौपदी का चीर । कोई नायिका सखी से कह रही है कि अवधि-रूपी दुःशासन विरह-रूपी द्रौपदी के चीर को खींचता जा रहा है, उसे अन्त नहीं मिलता—

रह्यौ ऐंचि, अन्तु न लहै अवधि-दुःशासन बोर ।

आली, बाढतु विरह ज्यों पाचाली कौ चीर ॥

महाभारत की दूसरी कथा है कि दुर्योधन जल-स्तम्भन की विद्या जानता था । अन्त में जब उसके वर्ग के सभी वीर मारे गये तब वह जल में जाकर छिपा था । इस कथा की निम्नलिखित दोहे में छाया विद्यमान है—

विरह-विधा-जल परस बिनु बसियतु मो-मन-ताल ।

कछु जानत जल-थम्भ विधि दुर्योधन लौ, लाल ॥

दुर्योधन जल में बैठा था किन्तु जल-स्तम्भ की विद्या के प्रभाव से स्पर्श जल से नहीं

होता था । इसी प्रकार नायक-नायिका के हृदय में विरह-रूपी दुर्योधन निवास करता है । किन्तु आश्चर्य है कि उसका स्पर्श किसी तरह से नहीं हो पाता । इसी प्रकार दुर्योधन को वरदान था कि जब उसे हर्ष और शोक समान मात्रा में होगा तभी उसकी मृत्यु होगी । अश्वत्थामा ने जब उसके वृष के अन्तिम बीज पाण्डवों के पाँच पुत्रों के सिर काट लिये तब उसे हर्ष और शोक समान मात्रा में हुआ था । इसका वर्णन निम्नलिखित दोहे में किया गया है—

पिय-विछुरन कौ दुसहु दुखु हरषु जात प्यौसार ।

दुरजोधन लौ देखियति तजति प्रान इहि वार ॥

दो-एक दोहों में रामायण के ज्ञान की भी छाया पायी जाती है । कहा जाता है कि जब हनुमान समुद्र कूद रहे थे तब समुद्र में रहनेवाली राक्षसी ने हनुमान की छाया पकड़ ली जिससे हनुमान रुक गये और कठिनाई से पार जा सके । बिहारी ने ससार-सागर को पार करने में स्त्री को छाया-ग्राहिणी राक्षसी माना है जिसके कारण सरलता-पूर्वक कोई भी भवसागर के पार नहीं जा सकता—

या भव-पारावार कौ उलघि पार को जाइ ।

तिय-छवि-छायाग्राहिनी ग्रहै बीच ही आइ ॥

एक दोहे में सीता की अग्नि-परीक्षा की भी छाया पायी जाती है—

बसि सकोच-दसबदन-बस, साँचु दिखावति बाल ।

सिय लौ सोधति तिय तनहि लगनि-अगनि की ज्वाल ॥

निम्नलिखित दोहे में जटायु के उद्धार का वर्णन किया गया है—

कौन भाँति रहिहै विरदु अब देखिवी, मुरारि ।

बोधे मोसैं आइ कै गोधे गोधहि तारि ॥

दूसरी पौराणिक गाथाओं का भी समावेश 'बिहारी सतसई' में पर्याप्त रूप में पाया जाता है । मदन-दहन की प्रसिद्ध पौराणिक कथा की छाया निम्नलिखित दोहे में पायी जाती है—

मोर-मुकुट की चन्द्रिकनु यौ राजत नदनंद ।

मनु ससिसेखर की अकस किय सेखर सत चंद ॥

इसी प्रकार वामनावतार की कथा की छाया बिहारी के निम्न दोहे में पायी जाती है—

छवे छिगुनी पहुँचौ गिलत अति दीनता दिखाइ ।

बलि बावन कौ व्यौतु सुनि को, बलि, तुम्हें पत्याइ ॥

गज-ग्राह की कथा की ओर भी एक दोहे में संकेत किया गया है—

नीकी दई अनाकनी, फीकी परी गुहारि ।

तज्यौ मनौ तारन-विरदु बारक बारनु तारि ॥

एक दोहे में शकरजी के मस्तक पर चन्द्र और विष्णु भगवान् के वक्ष स्थल पर लक्ष्मीजी के निवास की पौराणिक कल्पना का सुन्दरता के साथ उपादान किया गया है—

प्रनप्रिया हिय मे बसै, नखरेखा ससि भाल ।

भलौ दिखायौ आइ यह हरि-हर-रूप, रसाल ॥

पुराणों में चन्द्र से बुध की उत्पत्ति मानी गई है । विहारी ने निम्नलिखित दोहे में इस पौराणिक कथा के आधार पर सुन्दर कल्पना की है—

तिय मुख लखि हीरा-जरी बेंदी बढै विनोद ।

सुत-सनेह मानौ लिय बिधु पूरन बुध गोद ॥

लोक-वृत्त का ज्ञान

कवि को शास्त्रीय ज्ञान के अतिरिक्त लोक का भी ज्ञान होना चाहिए । 'विहारी सतसई' को देखने से अवगत होता है कि इन्हें अनेक प्रकार के आमोद-प्रमोद का भी ज्ञान था ।

विहारी कृपि के कार्यों को भी बहुत ध्यान से देखते थे । निम्नलिखित दोहा इसका उदाहरण है—

सनु सूक्यौ बीत्यौ बनौ, ऊखौ लई उखारि ।

अरी हरी अरहर अजौ, घरि घरहरि जिय नारि ॥

विहारी ने इस दोहे में समाप्त होनेवाली फसलों का क्रमशः उपादान किया है । पहले तो सन काटा जाता है, उसके बाद कपास का नम्बर आता है, फिर ईख समाप्त होती है और उसके बाद अरहर काटी जाती है । कपास जब तैयार हो जाती है तब उसकी डोड़ियों को चुन लिया जाता है । इसका भी विहारी के निम्नलिखित दोहे में वर्णन है—

फिरि फिरि बिलखी ह्वै लखति, फिरि फिर लेति उसासु ।

साई ! सिर-कच-सेत लौं बीत्यौ चुनति कृपासु ॥

भौरा आक के फूल पर नहीं बैठता । इस तथ्य की ओर भी विहारी ने संकेत किया है—

खरी पातरी कान की, कौन बहाऊ बानि ।

आक कली न रली करै, अली अली जिन जानि ॥

इसी प्रकार भौरा चम्पा के फूल पर नहीं बैठता । इस ओर भी विहारी ने संकेत किया है—

जटित नीलमनि जगमगति सीक सुहाई नाक ।

मनौ अली चम्पक कली, बसि रस लेत निसाक ॥

सेहुँड में यह विशेषता होती है कि उसके दूध से किसी कागज पर पत्र लिख दिया जाय तो सूख जाने के बाद वे अक्षर दिखलाई नहीं देते । यदि वह कागज कहीं भेज दिया जाय तो कोई उसे कोरा कागज समझकर फेक देगा, किन्तु उसी कागज को कुछ आँच दिखला दी जाय तो वे समस्त अक्षर उभर आते हैं । हृदय एक कागज है जिस पर सेहुँड के दूध से लिखे हुए अक्षरों की भाँति प्रेम विद्यमान है और लक्षित नहीं किया जा सकता । विरह में तपकर वही हृदय-रूपी पत्र प्रेम-रूपी सेहुँड के अको को प्रकट करने लगता है—

छतौ नेहु कागरु हियै, भई लखाइ न टाँकु ।

बिरह तचै उघर्यौ सु अब सेंहुड कैसो आँकु ॥

इसी प्रकार सूरन का शाक यदि कच्चा रह जाता है तो मुख में किसकिसाहट पैदा किया करता है । इस तथ्य के द्वारा बिहारीने सर्वगुण-सम्पन्न नायक की कच्चाई से दुःख होने की बात कही है—

ललन सलौने अरु रहे अति सनेह सौ पाणि ।

तनक कचाई देत दुख सूरन लौ मुँहु लागि ॥

एक सामान्य विश्वास था कि कभी-कभी तेल इत्यादि के रहने पर भी दीपक की लौ मन्द पड़ने लगती है । उस समय समझा जाता है कि दीपक किसी पाहुने के आगमन की सूचना दे रहा है । वहाँ बैठे हुए लोग एक-एक विदेशी प्रेमी का नाम लेते हैं और जिसके नाम लेने पर दीपक भभककर जल उठता है लोग समझते हैं कि वही व्यक्ति आनेवाला है । बिहारी ने अप्रस्तुत-योजना के निमित्त इस विश्वास का उपादान नायिका की कृपता और नायक का नाम सुनकर एकदम भभक उठने के लिए किया है—

नैक न जानी परति, यौ पर्यौ बिरह तनु छामु ।

उठति दियै लौ नादि, हरि, लियै तिहारौ नामु ॥

विहारी की शास्त्रीय दृष्टि

विजयेन्द्र स्नातक

विहारी ने स्वतन्त्र रूप से काव्यशास्त्र-सम्बन्धी लक्षणग्रन्थ नहीं लिखा। सतसई उनका लक्ष्यग्रन्थ है। इस लक्ष्यग्रन्थ के पर्यवेक्षण से ही उनकी शास्त्रीय दृष्टि का बोध हो सकता है। सतसई के अव्ययन से यह स्पष्ट है कि विहारी ने रीतिकाव्यों का विधिवत् परिशीलन करके सतसई का निर्माण किया था, अतः लक्ष्यग्रन्थ होने पर भी कवि के अन्तर्मन में लक्षणों के अनुरूप दोहे रचने की भावना सतत बनी रही है। दूसरे शब्दों में यह कहना भी अयुक्त न होगा कि लक्षणों के अनुरूप लक्ष्य प्रस्तुत करना ही सतसई का ध्येय था। जिस काल में विहारी ने सतसई लिखी वह सस्कृत और हिन्दी-काव्य साहित्य में लक्षणग्रन्थों के उत्कर्ष का समय था। हिन्दी में तो कुपाराम, केशव, चित्तामणि आदि लक्षणग्रन्थकार हो चुके थे और सस्कृत की विशाल परम्परा के अन्तिम रससिद्धकवि और आचार्य पंडितराज जगन्नाथ भी उसी समय शास्त्र लिखने में व्यस्त थे। पंडितराज जगन्नाथ ने विहारी का व्यक्तिगत परिचय था। अतः उनसे भी रीतिवद्ध काव्य-रचना को दिगा में विहारी ने अवश्य प्रेरणा ग्रहण की होगी। 'विहारी सतसई' का समस्त रचना-विधान रीतिमुक्त न होकर आद्योपान्त रीतिवद्ध है—रीति की आत्मा ग्रन्थ में इस तरह अनुस्यूत है कि विहारी को रीतिकवियों में प्रमुख स्थान मिला है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इसी आधार पर विहारी को प्रमुख रीतिकवियों में रखा है।

विहारी का काव्यशास्त्र-विषयक दृष्टिकोण समझने के लिए सस्कृत के सुप्रसिद्ध अलङ्कार, रस और ध्वनि संप्रदायों को ध्यान में रखना होगा और इन्हीं के आधार पर विहारी के दोहों में उपलब्ध शास्त्रीय संकेतों की परीक्षा करनी होगी।

अलङ्कार संप्रदाय का प्रारम्भ सस्कृत साहित्य में व्यापक अर्थ में हुआ परन्तु परवर्ती काल में अलङ्कार का क्षेत्र सीमित होता गया और रस तथा ध्वनि-विषयक तत्त्वों को अलङ्कार में पृथक् करके देखा जाने लगा। परिणाम यह हुआ कि अलङ्कार का काव्य में ही वही स्थान रह गया जो शरीर के भूषण कटक, कुण्डल आदि का है। इसी कारण मम्मट ने अलङ्कारों को काव्य का अनिवार्य तत्त्व नहीं माना। अलङ्कारों की दृष्टि

से 'विहारी-सतसई' पर विचार करे तो यह निष्कर्ष सरलता से निकाला जा सकता है कि विहारी जैसे काव्य-शिल्पी कवि की कविता निरलकृत नहीं हो सकती किन्तु अलकारों का वर्णन उनका प्रधान ध्येय न होने से उसमें सभी प्रमुख अलकारों का भेद-प्रभेद-पूर्वक वर्णन नहीं मिलता । अलकारों के सम्बन्ध में उन्होंने अपना गास्त्रीय मत भी सतसई में स्पष्ट व्यक्त किया है—

करत मलिन आछी छविहि हरत जु सहज बिकास ।

अंगराग अंगनु लगै, ज्यो आरसी उसास ॥

स्वाभाविक सौन्दर्य को ऊपर से लादे हुए प्रसाधनों से कभी-कभी गहरी ठेस पहुँचती है । आभूषण सहज भूषण न रहकर अरुचिकर भी प्रतीत होने लगते हैं—

पहिरि न भूषण कनक के, कहि आवत इहि हेत ।

दर्पण कैसे गोरचे, देह दिखाई देत ॥

अलकार का प्रयोजन यही है कि वह प्रतीयमान अर्थ में सौन्दर्य का आधान करे । यदि अलकार अर्थसौष्ठव या अर्थगौरव के सहायक नहीं होते तो उनकी उपयोगिता नष्ट हो जाती है—

जोवत परत समान दुति, कनक कनक से नात ।

भूषण कर करकस लगत, परसि पिछाने जात ॥

उपर्युक्त दोहों से कवि का आशय स्पष्ट है कि वह अलकारों को वही तक उपयोगी मानता है जहाँ तक वे प्रतीयमान अर्थ (रसध्वनि) में विशेषता संपादन करते हैं । अलकारवादियों के समान ऊपर से लादे हुए अलकार व्यर्थ हैं । अतः विहारी का दृष्टिकोण अलकार संप्रदाय के मेल में नहीं बैठता और वे इस संप्रदाय से बाहर हो जाते हैं । उन्होंने अलकारों को काव्य का जीवित स्वीकार नहीं किया ।

विहारी को रसवादी स्वीकार करने वाले विद्वान् सतसई के दोहों में रसयोजना पर विशेष बल देते हैं और सतसई के अन्तिम दोहे में, 'करी विहारी सतसई, भरी अनेक सवाद' में 'सवाद' शब्द का 'रसास्वादन' अर्थ करके यह सिद्ध करना चाहते हैं कि विहारी रसास्वादन कराने के निमित्त ही सतसई की रचना में लीन हुए थे । 'तत्रीनाद कवित्त रस, सरस राग रति रग' में भी 'रस' के प्राधान्य की ओर इंगित कर के विहारी को रस संप्रदाय के अन्तर्गत रखने का प्रयत्न हुआ है । यदि रसध्वनि को काव्य की आत्मा मानकर विहारी के काव्य में रसध्वनि का प्रधान ही मुख्य माना जाय तो ध्वनि के माध्यम से विहारी रस-संप्रदाय का स्पर्श अवश्य करते हैं । परन्तु रस उनका इष्ट साध्य नहीं है । यदि उनके लक्ष्य (दोहों) की परीक्षा की जाए तो यह तथ्य और अधिक स्पष्ट हो जाएगा कि रसध्वनि के उदाहरणों की भरमार होने पर भी वे रस-संप्रदाय के पोषक न होकर ध्वनि-संप्रदाय के ही अनुगामी हैं । रसध्वनि, अलकारध्वनि और वस्तु-ध्वनि को ग्रहण करके विहारी ने सकेतित अर्थ को ही प्रधानता दी है अतः उनकी अभिरुचि ध्वनि को अपने काव्य में प्रधानता देने की ओर ही रही है, रस की ओर नहीं ।

ध्वनि-संप्रदाय के सिद्धान्तों की कसौटी पर सतसई के दोहों को कसने से यह बात सिद्ध हो जाती है कि विहारी के शृंगार विषयक दोहों में भी ध्वन्यात्मकता ही प्रधान

है। अलंकार या रस का प्रतिपादन उनका अन्तिम ध्येय नहीं है। ध्वनि के भेदों में अविवक्षित वाच्यध्वनि प्रथम है। अभिवेयार्थ जान लेने पर भी तात्पर्यानुपत्ति होने पर शब्द से सम्बद्ध जिस दूसरे अर्थ की प्रतीति होती है, वह लक्ष्यार्थ कहलाता है, अभिवेयार्थ और लक्ष्यार्थ से भिन्न प्रयोजन की प्रतीति व्यजना वृत्ति के आधार पर होती है। जब व्यजना वृत्ति से प्रतीत होनेवाले अर्थ में सौन्दर्य का पर्यवसान हो तो उसे अविवक्षित वाच्यध्वनि के नाम से अभिहित किया जाता है। इसके प्रमुख चार भेद हैं। विहारी ने अविवक्षित वाच्यध्वनि के सभी भेदों के सुन्दर उदाहरण सतसई में प्रस्तुत किये हैं—

होमति सुखु करि कामना, तुमहि मिलन की लाल ।

ज्वालमुखि सी जरति लखि, लगनि अगनि की ज्वाल ॥

इस दोहे में 'सुख का होमना' अपने वाच्यार्थ में बाधित है। लक्ष्यार्थ हुआ कि नायिका नायक के विरह में दुःखी रहती है, उसका सुख समाप्त हो गया है, व्यंग्यार्थ हुआ कि नायिका के मुख उसी प्रकार भस्म हो गए हैं जैसे अग्नि में पड़ने पर आहुति भस्म हो जाती है। यहाँ शब्दगत अत्यन्त तिरस्कृत ध्वनि है। इस ध्वनि के पचासो उदाहरण सतसई में भरे पड़े हैं। विहारी का निम्नलिखित प्रसिद्ध दोहा ध्वनि का बहुत सुन्दर उदाहरण है।

तन्त्रीनाद कवित रस, सरस राग रति रग ।

अनबूडे बूडे तरे, जे बूडे सब अग ॥

डूबना और तरना जलाशय आदि में ही संभव है, कवित्तरस या तन्त्रीनाद जैसे अमूर्त तत्त्व में नहीं। अतः इनका अर्थ बाधित होकर रसास्वादन का बोध करता है। वाच्यार्थ में अत्यन्त तिरस्कृत होनेवाली ध्वनि विहारी में अत्यधिक मात्रा में दृष्टिगत होती है—

बेसरि मोती धनि तुही, को पूछे कुल जाति ।

निधरक ह्वै पीबो करै, तीय अधर दिन राति ॥

यहाँ मानवगत गुण, कर्म, स्वभाव का अचेतन वस्तु (बेसरि मोती) के सम्बन्ध में वर्णन करके अत्यन्त तिरस्कृत वाच्यध्वनि का उदाहरण प्रस्तुत किया गया है।

ध्वनि का दूसरा प्रमुख भेद है विवक्षितान्यपर वाच्यध्वनि। इसके रस, ध्वनि और अलंकार, तीन भेद होते हैं। सलक्ष्यक्रम और असलक्ष्यक्रम भेद से इनके अपार भेदों का शास्त्रों में परिगणन किया गया है। इस ध्वनिभेद का विहारी ने पूर्ण चमत्कार के साथ प्रयोग किया है। ऊहात्मक शैली से नायिका की विरहजन्य दशा के वर्णन में यह ध्वनि अपने विविध भेद-प्रभेद सहित सतसई में छापी हुई है। नायिका की कायिक चेष्टाओं से नायक को अर्थ-बोध करानेवाला ध्वन्यात्मक दोहा देखिए—

हरखिन बोली लखि ललनु, निरसि अमिलु सग साथ ।

आँखिन ही में हसि धरयो, सीस हिये धरि हाथ ॥

यहाँ नायिका की कायिक अभिव्यक्तियों से गूढाशय का संकेत है। आँखों में हँसकर व्यक्त किया गया कि तुम्हारे दर्शन से मुझे हर्ष हुआ। हृदय पर हाथ रखने से प्रकट किया कि तुम मेरे हृदय में आसीन हो। सिर पर हाथ रखने का अभिप्राय है कि मुझे तुम्हारी कामना शिरोधार्य है किन्तु उसकी पूर्ति भाग्याधीन है। इन आगिक

चेष्टाओं में ध्वनिमूलक व्यञ्जना ही रसबोध कराती है। जब तक ध्वन्यात्मक आशय समझ में नहीं आएगा, रसप्रतीति का प्रश्न ही नहीं उठता।

असलक्ष्यक्रम व्यङ्ग्य या रसध्वनि की दृष्टि से भी 'विहारी-सतसई' की सफलता असंदिग्ध है। ध्वनि के जितने प्रौढ, परिष्कृत और प्राजल उदाहरण विहारी के काव्य में हैं हिन्दी के किसी अन्य कवि में नहीं हैं। यथार्थ में विहारी का काव्य मूलतः ध्वनि-काव्य ही है।

'विहारी-सतसई' के अधिकांश टीकाकारों ने सतसई को नायिकाभेद का ही ग्रंथ ठहराया है। नायिकाओं के वर्गीकृत रूप भी सतसई में स्थिर किये गए हैं और लक्षणग्रंथ के अभाव में भी उसे लक्षणपरक सिद्ध करने की चेष्टा हुई है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि विहारी ने नायिकाभेद को समझकर सतसई की रचना की थी, किन्तु नायिकाभेद का ग्रंथ सतसई नहीं है।

विहारी ने नायिकाभेद का अन्तरंग रहस्य खूब समझकर अपने दोहों में उसका चित्रण किया। स्वकीया के प्रेम वर्णन में उसके रूप, गुण, शील, स्वभाव आदि के वर्णन में विहारी ने अद्भुत कौशल का परिचय दिया है। यौवन की उद्दाम प्रवृत्तियों से प्रेरित प्रेमी युवक की चित्तवृत्ति स्वकीया प्रेम में किस प्रकार आवद्ध हो जाती है और लोक-परलोक से विमुख होकर कैसे वह विलास-लीला-रत हो जाता है, यह देखना हो तो विहारी के स्वकीया मुग्धा नायिका के प्रेम का वर्णन पढ़ना चाहिए।

शास्त्र में परकीया नायिका के कन्या और प्रौढा दो भेद माने गए हैं। विहारी ने दोनों रूपों का वर्णन किया है। कन्या प्रेम का वर्णन निम्नलिखित दोहों में देखा जा सकता है—

दोऊ चोर मिहीचिनी, खेलुन खेलि अघात।

दुरत हियँ लपटाइकँ, छुवत हियँ लपटात॥

वयक्रम आदि के भेद से ज्येष्ठा, कनिष्ठा, अवस्थाभेद से स्वाधीनपतिका, खडिता, अभिसारिका आदि आठ भेदों का पूर्ण वर्णन विहारी ने किया है। दगा (चित्तवृत्ति) भेद से अन्यसभोगदुःखिता, गर्विता, मानवती का भी वर्णन सतसई में है। नायिका की सहायक सखी, दूती आदि का भी विहारी ने वर्णन किया है। दूती के व्यापक कार्यक्षेत्र और कठिन कार्य को सामने रखकर विहारी ने उसका मनोवैज्ञानिक वर्णन करने में अपनी प्रतिभा का परिचय दिया है।

नायिकाभेद के साथ नायक-भेद-वर्णन का भी परम्परा से निर्वाह होता चला आ रहा है, यद्यपि नायक के नायिकाओं की तरह अनेक भेद नहीं किये गए। चार भेदों में ही नायक को सीमित कर दिया गया है। विहारी ने विरुद्ध, अनुकूल, गठ और धूर्त नायकों का चित्रण अपने काव्य में किया है।

नायिकाभेद के अन्तर्गत नायिकाओं के अलंकार, नखशिख, लीलाविलास, ऋतु-वर्णन, वारहमासा आदि का विस्तार से वर्णन किया गया है। शृंगार का आलम्बन होने के कारण नायिकाभेद का सविस्तार वर्णन विहारी के लिए अनिवार्य था। नायिका-भेद को प्रमुख स्थान देना विहारी का ध्येय नहीं था। अतः सतसई नायिका-भेद का

ग्रथ नहीं माना जा सकता ।

विहारी के काव्य की आत्मा शृंगार है । शृंगार की व्यजना ध्वनि के माध्यम से हुई है । शृंगार-वर्णन के लिए सयोग तथा विप्रलभ दोनों पक्ष विहारी ने स्वीकार किए हैं । सयोगपक्ष के चित्रण में विहारी ने अपनी मौलिक उद्भावनाओं का प्रयोग कर सयोग को आनन्द की चरम स्थिति पर पहुँचा दिया है । निम्नांकित उदाहरणों में विहारी का यह कौशल देखा जा सकता है—

बतरस लालच लाल की, मुरली धरी लुकाय ।
सोंह करै, भौंहनि हँसे, दैन कहै, नटि जाय ॥
उडति गुडी लखि लाल की, अगना अगना मोंह ।
बौरी लौं दौरी फिरत, छुवति छबीली छोंह ॥
प्रीतम दृग मीचत प्रिया, पानि परस सुख पाय ।
जानि पिछानि अजान लौं, नेक न होत लखाय ॥

मार्मिक उक्ति-व्यजक दोहा देखिए—

वाल कहा लाली भई, लोचन कोयन मोंह ।
लाल तिहारे दृगन की, परी दृगन में छोंह ॥

विरह-वर्णन में तो ऊहात्मक शैली के आतिशय ने विहारी की विरह-व्यजनाओं को कही-कही औचित्य की सीमा से बाहर कर दिया है । विरहसतत नायिका की दशा देखिए—

इत आवति चलि जाति उत, चली छ सातक हाथ ।
चढी हिंडौरे सी रहै, लगी उसासन साथ ॥
सीरें जतनन सिसिर ऋनु, सहि बिरहिन तन ताप ।
बसिबैं को ग्रीषम दिनन, पर्यो परोसिन पाप ॥

कही-कही स्वाभाविक रूप से भी विरह-ताप से कृश नायिका का वर्णन विहारी ने किया है—

करके मीडें कुसुम लौं, गई बिरह कुम्हिलाय ।
सदा समीपनि सखिन हूँ, नीठि पिछानी जाय ॥

विहारी रीतिपरम्परा का निर्वाह करने का ध्यान रखते थे, अतः परम्परा-स्वीकृत गूढाशय को अन्तर्मन में रखकर उसी पृष्ठभूमि पर दोहा रचा गया है । जब तक परम्परा का पूरा बोध न हो, दोहे का अर्थ अवगत नहीं हो सकता—

ढीठि परोसिन ईठ हूँ, कहै जु गहे समान ।
सबैं सदेसे कहि कह्यौं, मुसकाहट में मान ॥

धृष्ट पडोसिन के सदेश को नायक तथा पहुँचानेवाली नायिका का मान-वर्णन रीतिपरम्परा की शृङ्खला से अवगत हुए बिना नहीं समझा जा सकता ।

विहारी पर रीतिपरम्परा का इतना गहरा प्रभाव था कि प्रेम की सहज व्यजना करनेवाले अकृत्रिम भावों को भी उन्होंने ऊहा और अतिशयोक्ति से आवृत कर दिया है । प्रेम का स्वाभाविक रूप ऊहात्मक शैली में सामने नहीं आने पाया ।

शृंगार रस के अतिरिक्त अन्य भावों को भी विहारी ने अपनाया है। यों तो सचारियों तथा सात्विक भावों की दृष्टि से प्रायः सभी के उदाहरण मिल सकते हैं, किंतु यहाँ प्रमुख भावों की ओर ही संकेत करना पर्याप्त होगा।

विहारी भक्त नहीं थे। भक्तिभाव का उनके जीवन से रसात्मक तादात्म्य रहा हो, इसमें भी सन्देह है, किन्तु निर्वेद और शम का वर्णन सतसई में उन्होंने किया है। भक्ति को सामान्य रूप में ही विहारी ने स्वीकार किया है, किसी दार्शनिक मतवाद या साम्प्रदायिक आधार पर ग्रहण नहीं किया। विहारी जैसे सासारिक कवि के काव्य को साम्प्रदायिक दृष्टि से किसी मतवाद में बाँधना कवि के साथ अन्याय करना है। विहारी तत्त्वज्ञानी या दार्शनिक न होने पर भी तत्त्वज्ञान की बात कह सकते हैं। उसी तत्त्वज्ञान में निर्वेद समाया रहता है।

भजन कह्यौ ताते भज्यो, भज्यो न एकहु बार ।

दूरि भजन जाते कह्यो, सो तैं भज्यो गँवार ॥

वैराग्य-भावना का द्योतक, स्त्री-रूप के आकर्षण से दूर हटाने वाला विहारी का प्रसिद्ध दोहा है—

या भव पारावार को, उलघि पार को जाय ।

तिय छबि छाया ग्राहिनी, गहै बीच ही आय ॥

भगवन्नामस्मरण के लिए सुन्दर उक्ति देखिए—

दीरघ साँस न लेहि दुख, सुख साईं नहिं भूलि ।

दई दई क्यों करत है, दई दई सु कबूलि ॥

दैत्य-वर्णन देखिए—

हरि कीजति तुमसो यहै, बिनती बार हजार ।

जेहि तेहि भाँति डरयौ रह्यौ परयौ रहौ दरवार ॥

विहारी की अन्योक्तियों और सूक्तियों में जीवन के अनुभूत सत्यों का बड़ी सजीव भाषा में वर्णन हुआ है। कवि ने अन्योक्ति के व्याज में एक ओर कृपण, मूर्ख, अविवेकी, स्वार्थी, कपटी, दम्भी व्यक्तियों को प्रबोधा है तो दूसरी ओर विद्वान्, धैर्य-शाली, चतुर, प्रेमी, दुर्भाग्यपीडित व्यक्तियों को समझाकर शान्त रहने का उपदेश दिया है। विहारी की अन्योक्तियाँ हिन्दी साहित्य में सबसे अधिक टकसाली रही हैं। उनकी मार्मिकता काव्यत्व के कारण बढ़ गई है, वे भावव्यजक होने के साथ गहरा प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ हैं।

‘विहारी-सतसई’ के सम्बन्ध में प्रारम्भ में यह भ्रम टीकाकारों द्वारा उत्पन्न किया गया कि सतसई अलकारनिरूपक रीतिग्रन्थ है। प्रत्येक दोहे की टीका में अलकार का विवेचन किया गया। यथार्थ में विहारी अलकारवादी नहीं थे किन्तु उन्होंने स्वच्छन्द रूप में (रीतिवद्ध ग्रन्थ रूप में नहीं) अलकारों का पर्याप्त प्रयोग किया है। उनके प्रत्येक दोहे में उक्तिवैचित्र्य के चमत्कार के साथ अलकार की सुन्दर योजना हुई है। चमत्कार-विधान के लिए कहीं अलकार का सहारा लिया गया है तो कहीं अलकार को ही चमत्कार के भीतर समाविष्ट कर लिया गया है। कहीं-कहीं एक ही दोहे में अलकारों की ससृष्टि

विहारी की शास्त्रीय दृष्टि । ५५

और सकर ने सौन्दर्यविधान करने में अनुपम निपुणता का परिचय दिया है। असंगति और विरोधाभास की उक्ति देखिए—

दृग उरञ्जत दूदत कुटुम्ब, जुरत चतुर चित प्रीति ।
परति गाँठि दुरजन हिए, दर्ई नई यह रीति ॥
समासोक्ति अलंकार के उदाहरण द्रष्टव्य है
सरस कुसुम मँडरातु अलि, न क्षुकि भूपटि लपटातु ।
दरसत अति सुकुमार तनु, परसत मन पत्यातु ॥

कोमलागो नायिका पर आसक्त किमी नायक की यह व्यजना भ्रमर के माध्यम से अर्थप्रतीति कराने में समर्थ है।

मादृश्यमूलक अलंकारों में उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक आदि का प्रयोग अत्यधिक है। रूपक विहारी का प्रिय अलंकार है—

अरुण सरोरुह कर चरण, दृग खजन मुख चन्द ।
समय पाय सुन्दरि सरद, काहि न करत अनन्द ॥
अपह्नुति—

जोन्ह नहीं यह तमु वहाँ, किए जु जगत निकेतु ।
उदै होत ससि कै भयो, मानहुँ ससहरि सेतु ॥

विहारी ने लक्ष्य द्वारा ही अलंकार का स्वरूप स्पष्ट किया है, किंतु इतने सुन्दर और सटीक उदाहरण कम ही मिलते हैं।

विहारी के काव्य में सूक्तियों को भी स्थान मिला है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल सूक्ति को विशुद्ध काव्य से पृथक् मानते हैं। सूक्तियों में वर्णन-वैचित्र्य या गन्दवैचित्र्य ही नहीं है, उनमें काव्य के सभी आवश्यक उपादान हैं और इसी कारण उनका मार्मिक प्रभाव भी होता है। विहारी की सूक्तियों को हम धार्मिक (वैराग्यपरक), आर्थिक, लौकिक (लोक-व्यवहारपरक), शृंगारिक (कामपरक) और प्रगल्भपरक, इन पाँच भागों में विभक्त कर सकते हैं।

विहारी शृंगारी कवि थे। उनकी कविता की मूल प्रवृत्ति शृंगारी मुक्तक परम्परा के आदर्श पर प्रकृत प्रेम के चित्र अंकित करना था। किंतु मुक्तक काव्य के क्षेत्र में आनेवाले सभी विषयों पर उन्होंने आनुपंगिक रूप से रचना की है। विहारी ने मुक्तक काव्य की परम्परा को सर्वतोभावेन ग्रहण किया था। अतः उसका पूर्ण प्रतिनिधित्व करने के लिए सूक्ति-काव्य को भी स्वीकार किया। मुक्तक काव्य में रसात्मक मुक्तक के साथ धर्म, नीति, अर्थ, काम-प्रगल्भ, आदि की जो परम्परा चल रही थी, विहारी ने उसकी उपेक्षा नहीं की। धार्मिक सूक्तियों में वैराग्य तथा ईश्वरभक्ति के उपदेश की प्रधानता है। आर्थिक सूक्तियों में संपत्ति के चञ्चल स्वरूप का बोध है तथा कृष्ण और स्वार्थी धनलोलुप व्यक्तियों के स्वभाव की भाँती भी मिलती है। लोकव्यवहार को दृष्टि में रखकर विहारी ने जो सूक्तियाँ लिखी हैं, उनका आधार अनुभव है जो सभी दृष्टियों से आदर्श है। सूक्तियों में नित्योक्तियाँ भी हैं और अन्योक्तियाँ भी। विहारी की प्रगल्भ-परक सूक्तियों में अधिक निखार नहीं है। कदाचित् कवि का हृदय इनमें रम नहीं पाया।

जयसिंह की प्रशस्तियों में वस्तु वर्णन मात्र है, काव्यत्व नहीं । दभ और ढोग के प्रति विहारी ने कोमल वाणी में अनास्था व्यक्त की है । यह धार्मिक सूक्ति के अतर्गत है—

जपमाला छापा तिलक, सरै न एकौ काम ।

मन काँचै नाचै वृथा, साँचै राँचै राम ॥

आर्थिक सूक्ति—

कनक कनक ते सौ गुनी, मादकता अधिकाय ।

उहिं खाए बौराय जग, इहिं पाए बौराय ॥

लौकिक—

नर की अरु नल नीर की, गति एकै करि जोय ।

जेतो नीचो हूँ चले तेतो ऊँचो होय ॥

मरन प्यास पिंजरा पर्यो, सुआ समै के फेर ।

आदर दै दै बोलियत, वायस बलि की बेर ॥

सतसई रचना में विहारी का उद्देश्य कविशिक्षक बनना नहीं था । शृंगार भावना को काव्य के चरमोत्कर्ष पर पहुँचाने की अभिलाषा से उन्होंने सतसई का प्रणयन किया और उसमें सफलता पायी । शास्त्रीय परम्परा और शृंगार-मुक्तक परम्परा का सुन्दर समन्वय सतसई में हुआ है । व्यंग्य, लाक्षणिक वक्रता, अलंकार, नायिकाभेद, नख-शिख, षट्-ऋतु-वर्णन आदि सभी विषयों को स्वतन्त्र रूप से विहारी ने सतसई में स्थान दिया, किन्तु लक्षणग्रन्थ लिखने के पचडे में वे नहीं पडे । लक्ष्यग्रन्थ के रूप में सतसई का निर्माण किया किन्तु उसका प्रचार लक्षणग्रन्थों एवं पाठ्यग्रन्थों से कहीं अधिक हुआ । टीकाकारों ने तो विहारी को शृंगार का अधिष्ठाता ही बना दिया है ।

हिन्दी रीतिपरम्परा में विहारी ध्वनि सम्प्रदाय के समर्थकों में प्रमुख है । तुलसी के 'रामचरितमानस' के बाद सतसई अपनी रसात्मकता, कलात्मकता, लाक्षणिकता और वचनविदग्धता के कारण रसिकों का सबसे अधिक ध्यान आकृष्ट करने में समर्थ हुई । विहारी अपने युग में रीति-शृंगार के क्षेत्र में युगप्रवर्तक के रूप में अवतरित हुए थे । विहारी ने ध्वनिकाव्य को स्वीकार कर रस और अलंकार का पूर्ण निर्वाह करते हुए शृंगार को प्रत्येक परिष्कृत भूमि पर अवस्थित किया और रीतिबद्ध काव्य में कवियों को आचार्यों के सामने गौरवपूर्ण स्थान दिलाया ।

विहारी के काव्य पर चाहे ध्वनिकाव्य की दृष्टि से विचार करे, चाहे रसपरिपाक की दृष्टि से, चाहे विहारी की अलंकार योजना को लें, चाहे नायिकाभेद या नखशिख पर दृष्टिपात करे अथवा अन्योक्ति और सूक्ति का अवगाहन करें, विहारी का काव्य सभी दृष्टियों से अनुपम प्रतीत होता है । विहारी प्रतिभाशाली कवि थे, परन्तु उन्होंने काव्याभ्यास के बाद ही कविता रचने की ओर ध्यान दिया था । इसीलिए उनके काव्य में शक्ति और निपुणता का चरम विकास संभव हुआ ।

बिहारी की भक्ति-भावना

हरबशलाल शर्मा

रीतिकाल के सभी शृंगारिक कवियों की भक्ति-विषयक उक्तियाँ भी मिलती हैं, उसी प्रकार जिस प्रकार कृष्ण-भक्त कवियों की उद्दाम शृंगार-भावना से ओतप्रोत उक्तियाँ प्राप्त हैं। बात यह है कि कृष्ण-भक्त कवियों के द्वारा स्वीकृत एकान्त साधना जिसमें भक्त भगवान का अन्तरंग सखा बन कर उनकी लीलाओं का साक्षात् दर्शन करता था, अलौकिक शृंगार-भावना का आश्रय लिये हुए थी जिसके प्रभाव से इन कृष्ण-भक्त कवियों ने अपनी मथुरा तीन लोक से न्यारी वसाई और राधाकृष्ण की विविध शृंगार लीलाओं के गीत गाये। भक्ति की स्थली पर जिस अलौकिक प्रेम को उन्होंने उतारा था, रीतिकालीन कवियों ने उसे भौतिक विलास के आधार पर टिकाया, क्योंकि जहाँगीर और शाहजहाँ जैसे रसिक सम्राट् तथा उनका अनुकरण करने वाले सामन्तों के युग का प्रभाव ही ऐसा था। यह परिवर्तन इतना शीघ्र हुआ कि ये कवि राधाकृष्ण को न तो अपने युग की शृंगार-भावना का ही ऐकान्तिक प्रतीक बना सके और न भक्तिकालीन भावना का पूर्ण परित्याग ही कर सके। शताब्दियों से बहकर आती हुई उस धारा का प्रवाह यद्यपि छिन्न-भिन्न हो गया था, फिर भी कहीं-कहीं पर वह रस अब भी भरा हुआ था जिसमें रीतिकालीन शृंगार-रसधारा बड़े वेग से आकर मिली। इस प्रकार मिल-जुलकर जो कुछ बना उसमें भक्तिरस की भी क्षीण-सी रेखा कहीं-कहीं दीख ही जाती थी। लौकिक वासनावायु में श्वास लेने वाले इन कवियों को जब भक्ति-रस-सिक्त मन्द समीरण छूता हुआ निकल जाता तो वे एक क्षण के लिए 'राधिका कन्हैयाँ सुमिरन के बहाने' में इतने तल्लीन हो जाते कि अपने अगीकृत सूत्र का उन्हें ध्यान तक न रहता। ऐसी दशा में उनके मुख से जो उक्ति निकलती थी वह भक्ति-रस से ओतप्रोत होती थी, पर दूसरे ही क्षण वे अपनी स्वाभाविक भावभूमि पर उतर आते थे। तात्पर्य यह है कि वे भगवद्विषयक रति के उस सामान्य स्तर पर खड़े थे जिस पर ससार का प्रत्येक मनुष्य विविधताप से सतप्त होने पर क्षणभर के लिए जा खड़ा होता है और भगवान के सामने अपनी भूल की क्षमा के लिए अनुनय-विनय करता हुआ दीख पड़ता है। भक्तिकालीन

और रीतिकालीन कवियों की भक्तिविषयक उक्तियों में यही विशेष और सामान्य स्तर का अन्तर है जो युग की परिस्थितियों का फल है । एतद्विषयक रचनाओं में अन्य अन्तर का आधार भी यही अन्तर है । डॉ० नगेन्द्र का कथन है—

“वास्तव में यह भक्ति भी उनकी शृंगारिकता का ही एक अंग थी । जीवन की अतिशय रसिकता से जब ये लोग घबरा उठते होंगे तो राधाकृष्ण का यही अनुराग उनके धर्मभीरु मन को आश्वासन देता होगा । इस प्रकार रीतिकालीन भक्ति एक ओर तो सामाजिक कवच और दूसरी ओर मानसिक शरण-भूमि के रूप में इनकी रक्षा करती थी । तभी तो ये किसी न किसी तरह उसका आँचल पकड़े हुए थे । रीतिकाल का कोई भी कवि भक्ति-भावना से हीन नहीं है—हो ही नहीं सकता था, क्योंकि भक्ति उसके लिए एक मनोवैज्ञानिक आवश्यकता थी । भौतिक रस की उपासना करते हुए भी, उनके विलास-जर्जर मन में इतना नैतिक बल नहीं था कि भक्तिरस में अनास्था प्रकट करते या उसका सैद्धान्तिक निषेध करते । इसीलिए रीतिकाल के सामाजिक जीवन और काव्य में भक्ति का आभास अनिवार्यतः वर्तमान है और नायक-नायिका के लिए बार-बार ‘हरि’ और ‘राधिका’ शब्दों का प्रयोग किया गया है ।”

भक्ति रस में अनास्था प्रकट करने के लिए तो नैतिक बल की इतनी आवश्यकता नहीं क्योंकि आस्था या अनास्था भाव से सम्बद्ध है । भावावेश में किसी भी वस्तु अथवा व्यक्ति के प्रति आस्था या अनास्था प्रकट की जा सकती है । भावावेश एक प्रकार की मानसिक निर्बलता ही है जिसके कारण मन का सन्तुलन ठीक नहीं रहता । नैतिक बल में हृदय और बुद्धि की शक्ति का सामंजस्य होते हुए भी बुद्धि का पलड़ा कुछ भारी रहता है । इसलिए किसी वस्तु का सैद्धान्तिक प्रत्याख्यान इसके बिना सम्भव नहीं । रीतिकालीन कवियों ने भक्ति का सैद्धान्तिक निषेध तो नहीं किया परन्तु शृंगारिक भावना के आवेश में मुक्ति का निषेध अवश्य किया है—

जौ न जुगति पिय मिलन की, धूरि मुक्ति-मुँह दीन ।

जौ लहिए सग सजन तौ, धरक नरक हू कीन ॥^१

चमक, तमक, हॉसी, ससक, मसक, भपट लपटानि ।

ए जिहि रति, सो रति मुक्ति और मुक्ति अति हानि ॥^२

हाँ, तो रीतिकालीन कवि भक्ति की सामान्य भावभूमि पर खड़े थे, इसलिए उनकी भक्तिविषयक उक्तियों के आधार पर किसी सम्प्रदाय अथवा वाद विशेष से उनका पक्का गँठ-जोड़ कर देना उचित नहीं । वास्तव में दार्शनिक सिद्धान्तों का निरूपण बुद्धि के आधार पर होता है पर भक्ति सवा सोलह आने हृदय की वस्तु है । कवि भी हृदय-प्रधान व्यक्ति होता है, इस दृष्टि से वह दार्शनिक की जाति का न होकर भक्त के वश का होता है । अतः भक्त कवियों की वीणा से निकले हुए स्वरों में किसी वाद की ध्वनि सुनने के लिए चौकन्ना होना भ्रान्ति ही कहा जा सकता है । परन्तु जिन्हें बाल की भी खाल निकालने की आदत है वे—

१ रीतिकाव्य की भूमिका, पृ० १८०

२-३ बिहारी सतसई, दोहा ७५-७६

मैं समुझ्यौ निरधार, यह जगु काँचो काँच सौ ।

एकै रूप अपार, प्रतिबिम्बित लखियतु जहाँ ॥

को देखते ही एकदम विहारी को बड़ा भारी अद्वैतवादी करार दे दे तो क्या किया जाय ? भक्त-कवि में कृत्रिमता का सर्वथा अभाव रहता है। अनुभूति की सान्द्रता में वह कवि-कौशल पर दृष्टि नहीं जमा पाता। शृगारी कवि भक्ति-विषयक उक्तियों में भी कवि-कौशल का पूरा ध्यान रखता है। उसकी मानसिक चेतना दोनों ओर कार्य करती है। फलस्वरूप भक्त-कवि जैसी एकतानता उसमें नहीं मिलती। शृगारी कवि का विरह-वर्णन भी उतना मार्मिक नहीं होना क्योंकि विरह की चरम अनुभूति भक्त-कवि की भाँति उसके हृदय में नहीं आती। सयोगवर्णन में भी उच्छृंखलता ही अधिक रहती है। भक्त का भगवान से मिलन होता ही नहीं, अतः वियोग की अनुभूति चिरन्तन होती है जिस तक सामान्य शृगारी कवि नहीं पहुँच सकता।

भक्त अपनी बात को कबीर की तरह दो-टूक शब्दों में कहना पसन्द करते हैं, शृगारी कवि भक्ति-पक्ष में भी वक्रता नहीं छोड़ते। इसी प्रवृत्ति के कारण विहारी भी अपने हृदय की कुटिलता को इसलिए नहीं छोड़ते कि, 'त्रिभगी' कृष्ण सरल हृदय में रहने में असुविधा का अनुभव करेंगे। विहारी कवि थे, भावुक थे और रसिक थे। उनके हृदय में जब जैसा भाव उद्बुद्ध हुआ उन्होंने उसे शब्दों के कोमल पात्र में फाँस लिया। उन्हें किसी दार्शनिक मतवाद से मतलब न था और न वे कट्टर साम्प्रदायिक ही थे। वे तो सामान्य व्यक्ति की तरह मत-मतान्तर के बखेड़े में न पड़कर सभी देवी-देवताओं और अवतारों को मान्यता देते थे और उन्होंने भगवान का स्वरूप समझते थे। 'सर्वदेव नमस्कार केगव प्रति गच्छति' का उनका सिद्धान्त इन शब्दों में स्पष्ट हो गया है—

अपने-अपने मत लगै, वादि मचावत सोर ।

ज्यों त्यों सबकों सेइबौ एकै नन्द-किशोर ॥

'एकै नन्द-किशोर' को देखकर विहारी को कृष्ण का ही भक्त मान लेने की भ्रान्ति भी नहीं होनी चाहिए और न 'यह वरिया नहि और की तू करिया वह सोधि। पाहन नाव चढाइ जिहि कीने पार पयोधि' के आधार पर उन्हें रामभक्तों की श्रेणी में गिन लेने की त्रुटि ही होनी चाहिये। यथार्थता तो यह है कि नन्दकिशोर और रघुपति में साधारण जन की भाँति वे भी कोई अन्तर नहीं मानते थे। दोनों ही शुद्ध उपलक्षण रूप में प्रयुक्त हुए हैं और सर्वशक्तिमान् प्रभु के प्रतीक हैं। श्री विष्णुनाथप्रसाद मिश्र के शब्दों में—

“वास्तविक बात यह थी कि राम और कृष्ण में ये लोग कोई भेद नहीं समझते थे। भगवान की एक सामान्य भावना लेकर ही अपनी उक्तियाँ गढ़ा करते थे। यही कारण है कि राम की लीला कृष्ण के नाम पर और कृष्ण की लीला राम के नाम पर कह देते थे। सूर और तुलसी ने भी ऐसा किया है। उनके बाद तो जितने कवि हुए उन्होंने बिना किसी भेद-भाव के ही उन लीलाओं को ग्रहण किया। विहारी भी कहते हैं—

कौन भाति रहिहै विरदु अब देखिबो मुरारि ।

बीधे मौसौं आइकै गीधे गीधहि तारि ॥

“गीध को तारने वाले राम थे, मुरारि नहीं ।”^१

जिस प्रकार राम और कृष्ण में ये भेद नहीं मानते उसी प्रकार निर्गुण और सगुण भी इनकी दृष्टि में भिन्न नहीं, निर्गुण की व्यापकता का प्रतिपादक विहारी ने इन शब्दों में किया है—

दूरि भजत प्रभु पीठि दै गुन विस्तारन काल ।

प्रगटत निर्गुण निकट रहि चग रग भूपाल ॥

निर्गुण की निर्गुणता पर ही विहारी को विस्मय नहीं, सगुण के गुणों पर रीझकर उनमें वँधने की कामना भी है—

मोहूँ दीजँ मोषु, ज्यों अनेक अधमनु दियो ।

जौ बाँधे ही तोषु, तौ बाँधौ अपनै गुननु ॥

इससे स्पष्ट है कि वे राम, कृष्ण, निर्गुण, सगुण सबको मानते थे, पर साम्प्रदायिक अर्थ में किसी के उपासक न थे और जैसा कि कहा जा चुका है यह प्रवृत्ति सामान्य-जन-प्रवृत्ति कही जा सकती है। यथार्थता तो यह है कि वे अन्य कुछ भी होने से पहले कवि थे। यही कारण है कि उनकी भक्ति-विषयक उक्तियों में भी निराली वक्रता और वाग्विदग्धता दीख पड़ती है—

करौं कुवत जगु कुटिलता तजौ न दीनदयाल ।

दुखी होहुगे सरल हिय, बसत त्रिभगीलाल ॥

मुरलीधर के तीन जगह से वक्र होने के कारण विहारी भी हृदय की वक्रता नहीं छोड़ते, इसलिए नहीं कि इससे उनका कुछ स्वार्थ सिद्ध होता है बल्कि इसलिए कि सरल चित्त में त्रिभगी कृष्ण समा न सकेंगे। दूसरा उदाहरण लीजिये—

मै तपाइ त्रयताप सौं राख्यौ हियौ हमाम ।

भति कबहुँक आएँ यही पुलकि पसीजै स्याम ॥

यहाँ प्रसंगवश एक बात का उल्लेख करना अनुचित न होगा। आजकल अन्त-साक्ष्य की खोज कर कवि की उक्तियों में से उसका जीवन-चरित ढूँढ निकालने की धुन में अनेक आलोचक भावोद्रेकावस्था में कवि के हृदय से अपने सम्बन्ध में निर्गत उक्तियों को प्रमाण मानकर कवि के प्रति अनर्थ कर डालते हैं। ‘प्रभु हौ सब पतितन को टीको’ और ‘मोसो कौन खोटो’ से सूर और तुलसी को बिलकुल ही गया-गुजरा मान लेना सरस्वती की पूजा के पवित्र फूलों को नोचना तो है ही, कवि के साथ अन्याय और मानव-हृदय के प्रति अपनी अनभिज्ञता देना भी है। भक्ति-क्षेत्र में दैन्य-भूमिका पर पहुँचते ही भक्त को आलम्बन की महत्ता और अपनी लघुता का ज्ञान होता है और उसी क्षण भाव-विभोर होकर वह अपनी दीनता, क्षुद्रता और निरीहता का आलम्बन की महत्ता के ही अनुरूप बड़ा-चड़ाकर वर्णन करता है और अपने ऊपर अनेक दोषों का आरोप कर लेता है—

यह दीनता धन्य है जो दीनबन्धु से नाता जोड़ती है ।^१ विहारी भी क्षण-भर के लिए जब भक्तिभाव में आत्म-विस्मृत हो जाते थे तो उनके हृदय से ऐसी ही उक्तियाँ निकलती थीं जो किसी भी भक्त-कवि की उक्तियों के समकक्ष रखी जा सकती हैं, पर जहाँ उनका कवि-हृदय जागरूक रहता था वहाँ उल्लिखित वक्रतापूर्ण उक्तियाँ ही निकलती थीं । इसलिए इस प्रकार के उल्लेखों से विहारी को अनाचारी या पापी मान लेने की भ्रांति न होनी चाहिए ।

विहारी की सभी भक्ति-विषयक उक्तियों को विलासातिरेक से ध्वराएँ हुए हृदय की लड़खड़ाती पुकार ही न समझना चाहिए । उनके बहुत-से दोहों सूर से टक्कर लेने वाले हैं जिनसे उनके हृदय की सचाई और विश्वास टपकते हैं ।

कई दोहों में तो विहारी ने प्रेमवश भगवान को उपालम्भ दिया है—

नीकी दई अनाकनी फीकी परी गुहारि ।

तज्यौ मनौ तारनविरदु बारक बारन तारि ॥

नाम दीनबन्धु है परन्तु पता नहीं कौन-से दीन तारे हैं । यो तो पुराने ज़माने से ही उन दीनों की एक लम्बी लिस्ट चली आ रही है जिनका उद्धार कभी किया था । पर किया होगा । हमारा उद्धार करे तो हम मानें । हमें तो सब धोखा ही प्रतीत होता है—

बन्धु भये का दीन के को तार्यौ रघुराइ ।

तूठे तूठे फिरत हौ झूठे विरद कहाइ ॥

इस ज़माने में गरीबों की सुनता ही कौन है ? जग की हवा जगत्पति को भी लग गई । इसीलिए भक्तों की दीन पुकार उनके कानों तक पहुँच नहीं पाती । क्यों नहीं, जग-नायक और जगद्गुरु जो ठहरे । इस हवा का उद्गम वही तो है । उन्होंने ही गुरु-मन्त्र के साथ इसे ससार में फूँका—

कब कौं ढेरत दीन रट होत न स्याम सहाइ ।

तुमहू लागी जगद्गुरु जगनायक जगबाइ ॥

इसी हवा के कारण तो थोड़े ही गुणों पर रीझने की वान छोड़कर आजकल के दानी वन बैठे हैं—

थोड़े ही गुन रीझते बिसराई वह वानि ।

तुमहू स्याम मनौ भये आज कालि के दानि ॥

इसे कहते हैं समय का प्रभाव, कपूत कलिकाल की तीव्रता में करुणाकर का कृपा-स्रोत सूख गया—

भौ अकरुन करुनाकरौ इहि कुपूत कलिकाल ।

कृष्ण के सखा भक्तों ने ही ऐसे उपालम्भ दिये हों यह बात नहीं है । तुलसीदास जैसे राम के दास भक्तों को भी अपने 'नाथ' की 'निठुराई' देखकर दुख

१. दिव्य दीनता के रसहि का जाने जग अधु ।

भली बिचारी दीनता दीनबन्धु से बन्धु ॥—रहीम

हुआ ।^१ यहाँ तक कि वे राम के नाम का पुतला^२ बाँधने के लिए मजबूर हो जाते हैं—

हौ अब लौं करतूति तिहारिय चितवत हुतो न रावरे चेते ।

अब तुलसी पूतरौं बाँधि हे सहि न जात मोपै परिहास एते ॥

यह परमात्मा के प्रति तुच्छ सासारिक जीव की मुँहजोरी नहीं है, उपास्य के सखा बनकर उसके साथ हँसने-बोलने, उठने-बैठने और लडने-भगडने का मानव-मन का स्वाभाविक तकाजा है, जिसका उभार विश्वास की अटल नीव पर जमे हुए प्रेम की परा कोटि पर आधारित है । भगवत्प्रेम से उमड़ते हुए मानस महोदधि की उपालम्भ महोर्मि के पञ्चात् निरीहता की लघु लहर का लास्य भी दर्शनीय है जिसमें सतह नीची अवश्य है परन्तु अगाधता अक्षुण्ण है—

हरि कीजत विनती यहै, तुमसौं वार हजार ।

जिहिं तिहि भाति डरयौ रह्यौ, परयौ रहीं दरवार ॥

गुण और अवगुणों की नाप-तोल के अनुसार हिसाब-किताब रखा गया तो निस्तार हो चुका, इसलिए भवत इनका हिसाब देने से कतराता हुआ अन्य पतितों में ही अपनी गिनती करने की प्रार्थना करता है जिनका उद्धार निश्चित हो चुका—

कीजै चित सोई तरौं जिहिं पतितन के साथ ।

मेरे गुन-औगुन-गदन, गनों न गोपीनाथ ।

हमारे प्रभु अवगुन चित न धरौ ।

तथा

प्रभु मेरे गुन अवगुन न विचारौ ।

कीजै लाज सरन आए की रविसुत त्रास निवारौ ॥

परम भक्त तुलसी ने भी कुछ ऐसी ही बात कही है—

जो पै जिय धरिहौ अवगुन जन के ।

तौ क्यौ कटत सुकृत नख ते मोपै विपुल-वृन्द अघ वन के ॥

विहारी को भी यही विश्वास है कि यदि उनकी 'करनी' का निरीक्षण किया गया तो बात बनेगी नहीं—

तौ बलियै भलियै बनी नागर नन्द किसोर ।

जौ तुम नीकै कै लख्यौ मो करनी की ओर ॥

सासारिक विषयों में आसक्त मन को प्रबुद्ध कर उसे ईश-स्मरण की ओर उन्मुख करना भक्ति का प्रथम सोपान है । सूर और तुलसी जैसे सच्चे भक्तों में मन प्रबोध की उत्कृष्ट भावना का चरमोत्कर्ष लक्षित होता है । भवसागर से पार उतरने के लिए भक्ति के अतिरिक्त कोई साधन नहीं । ज्ञान और कर्म इसके बिना व्यर्थ है । जिस प्रकार पतंग

१ जद्यपि नाथ । उचित न होत अस प्रभु सौं करौं ढिठाई ।

तुलसीदास सीदति निसिदिन देखत तुम्हार निठुराई ॥ (वि० प०)

२ जब नटों को खेल दिखाने पर भी कुछ नहीं मिलता तो वे कपड़े का पुतला बनाकर उसे वाँस पर लटकाये फिरते हैं और उस पर धूल डालकर कहते हैं—देखो यह सूँ ।

दीपक से प्रेम करता हुआ उसकी जलती हुई लौ से भी नहीं डरता और उस पर गिरकर भस्म हो जाता है उसी प्रकार ज्ञानी व्यक्ति भी ज्ञान के दीपक से सासारिक दुःख के कूप को देखकर भी उसमें गिर जाता है। जड़ जन्तु काल व्याल के रजस्तमोमय विषानल में क्यों जलता है ? सकल मतो के अविकल वाद-विवाद के कारण वेश धारण करता है और निशदिन भ्रमता रहता है, जिससे कुछ भी कार्य नहीं बनता। परन्तु 'सूर' के अनुसार तो मनुष्य कृष्ण-भक्ति द्वारा ही भवसागर को पार कर सकता है। मन को चेतावनी देते हुए सूर ने बहुत-से पदों में भक्ति के महत्त्व का प्रतिपादन किया है। तुलसी भी अपने मन को ऐसी ही शिक्षा देते हैं—

सुन मन मूढ ! सिखावन येरो !

हरिपद-विमुख लह्यो न काहु सुख, सठ यह समुझ सवेरो ।

छुटै न विपति भजे विनु रघुपति, स्तुति सन्देह निवेरो ।

तुलसिदास सब आस छॉडि कर, होहु राम कर चेरो ॥

'रतिरग' में 'बूझने' को 'तरना' मानने वाले कविवर विहारी भी भक्ति की भूमिका पर पहुँचकर ससार-पयोधि के तरने को हरिनाम की नौका का ही आश्रय लेना श्रेयस्कर समझते हैं—

पतवारी माला पकरि और न कछु उपाउ ।

तरि ससार पयोधि कौ हरि नावै करि नाउ ॥

वात ठीक भी है। ससार-रूपी भयकर पयोनिधि के पार करने के लिए ऐसे खिबैये के सिवाय कौन उपयुक्त सिद्ध हो सकता है जिसके दृष्टिप्रक्षेप से पत्थर भी पयोधि में तरते हुए सुने गये हैं—

यह बरिया नहिँ और की तू करिया वह सोधि ।

पाहन नाव चढाइ कै कोन्है पार पयोधि ॥

प्राणी प्रतिदिन परलोक सिधारते हैं परन्तु जो रह जाते हैं वे इस प्रकार हाथ-पैर फैलाते हैं मानो उन्हें अनन्त काल तक रहना हो, इससे बढ़कर आश्चर्य का विषय क्या हो सकता है। ऐसी ही भावानुभूति में विभोर विहारी मनुष्य को शाश्वत सत्य मृत्यु का स्मरण दिलाते हुए उसे विषयो को त्याग कर हरि में चित्त लगाने की सम्मति सच्चे मन से देते हैं—

जम-करि-मुंह तरहरि परयो ईहिँ धरहरि चितलाउ ।

विषय तृषा परिहरि अजौं नरहरि के गुन गाउ ॥

उनकी ऐसी उक्ति भी वक्रता से रहित नहीं है। करि-मुह (हाथी के मुख) के नीचे पड़े हुए नर की हरि (सिंह) की रक्षा करने में समर्थ है। यह वाग्वैदग्ध्य इस बात का सबूत है कि विहारी पहले कवि थे, बाद में कुछ और। जहाँ पर भक्त-प्रवर सूरदास 'सब तजि भजिए नन्दकुमार' कहकर भजने का कारण कुछ और ही बताते हैं, वहाँ विहारी तीर्थों को त्याग कर 'हरि राधिका' की 'तन-दुति' में 'अनुराग' करने का कारण यह बताते हैं कि उसके कारण केलि-कुजों में पग-पग पर प्रयाग (तीर्थराज) हो जाता है—

तजि तीरथ हरि राधिका-तनदुति कर अनुराग ।

जिहि ब्रजकेलि निकुंज मग पग पग होत प्रयाग ॥

(हे मन !) तीर्थों को त्याग कर राधा-कृष्ण की शरीर-कान्ति से अनुराग कर जिससे ब्रज के केलिकुंजों में कृष्ण की श्याम, राधिका की गौर और उनके चरणों की लाल द्युति के मिलने से पग-पग पर प्रयाग (तीर्थराज) बनता जाता है ।

बिहारी भक्त थे पर इतने ही जितना सामान्य जन होता है इसलिए बिहारी भक्त से अधिक कवि थे और कवि, भी शृंगारी । यदि उनके गिने-चुने भक्ति-विषयक दोहों के आधार पर उन्हें 'भक्तप्रवर' मान लिया जाय तो डर है कि कहीं सूर तथा अन्य कृष्णभक्त कवियों को ही नहीं, तुलसी को भी शृंगारी मानना न पड़ जाय ।

सन्त कवियों जैसी उक्तियाँ भी बिहारी में मिल जाती हैं जिनमें कचन और कामिनी की निन्दा की गई है—

या भव-पारावार कौं उलघि पार को जाइ ।

तिय-छवि-छायाग्राहिनी गहैं बीच ही आइ ॥

कनक-कनक ते सौ गुनी मादकता अधिकाइ ।

वा खाये बौराइ जग या पाये बौराइ ॥

जपमाला छापैं तिलक सरैं न एकौ 'कामु ।

मन काँचै नाचै वृथा, साँचै राचै रामु ॥

सुख-दुःख की परवाह न करके भगवान को याद करते रहना चाहिए । सुख में ईश्वर को न भूलना और दुःख में हाय-हाय न करना चाहिए । इस बात को सब की तरह बिहारी भी मानते हैं—

दीरघ साँस न लेहि दुख सुख साईहि न भूल ।

दई दई क्यों करतु है, दई दई सु कबूलि ॥

दियौ सु सीस चढ़ाइ लै आछी भाँति अहेरि ।

जापै सुख चाहत लियौ ताके दुखहि न फेरि ॥

बिहारी के कुल का सम्बन्ध हरिदासी सम्प्रदाय के आचार्य नरहरिदास से रहा था । जैसा कि उनके जीवन-चरित में बताया गया है, उनके पिता स्वामी नरहरिदास के शिष्य थे । सम्भव है बिहारी भी इनके दीक्षित शिष्य रहे हों और इनकी साधना से प्रभावित हुए हों । हरिदासजी का यह सम्प्रदाय कोई वेदान्तवाद नहीं था । यह एक साधना-मार्ग ही था । राधा-कृष्ण की लीलाओं का सखीभाव से अवलोकन करना और अपनी सगीत-कला से उन्हें रिझाना ही इनकी साधना का प्रमुख अंग था । युगलोपासना की ओर बिहारी ने अपने इस दोहे में सकेत किया है—

नितप्रति एकत ही रहत बैस वरन मन एक ।

चहियत जुगलकिशोर लखि लोचन जुगल अनेक ॥

भगवान के मधुररूप की उपासना का दार्शनिक प्रतिपादन निम्बार्क ने किया तथा परवर्ती मधुरोपासना-रत सम्प्रदायों की साधना में उनके सिद्धान्तों का पर्याप्त प्रभाव पड़ा ।

रामानुजाचार्य के सिद्धान्तों से निम्बार्क के मत में यह सबसे महान् अन्तर है, कि रामानुजाचार्य ने तो अपनी भक्ति को नारायण, लक्ष्मी, भू और लीला तक ही सीमित रखा जबकि निम्बार्क ने कृष्ण और सखियों द्वारा परिवेष्टित राधा को ही प्रधानता दी। इस प्रकार उत्तरी भारत में राधाकृष्ण की भक्ति का शास्त्रीय प्रतिपादन निम्बार्क ने किया। बंगाल और ब्रजभूमि में इसका विशेष प्रचार हुआ।^१

बिहारी ने भी कृष्ण के साथ-साथ राधा की स्तुति की है। अपनी सतसई का प्रारम्भ उन्होंने राधा की स्तुति से ही किया है और एक प्रकार से कृष्ण की अपेक्षा राधा को ही महत्त्व दिया है—

मेरी भव बाधा हरो राधा नागरि सोय ।

जा तन की झाँई परे स्याम हरित दुति होय ॥

सखा-भाव-प्रेरित परिहास की प्रवृत्ति भी बिहारी में दीख पड़ती है—

चिरजीवी जोरी जुरै क्यों न सनेह गभीर ।

को घटि ये वृषभानुजा वे हलधर के वीर ॥

भक्ति की प्राप्ति उनकी दृष्टि से भी ईश-अनुग्रह का फल है, तभी तो वे उससे भक्ति की याचना करते हैं—

हरि कीजत तुमसौं यही बिनती बार हजार ।

जिहि तिहि भाँति डरयौ परो रहौं दरबार ॥

गरणागति तथा भगवदनुग्रह का आग्रह एवं दैन्य आदि का मेल पुष्टि-सम्प्रदाय से अधिक है। इस प्रकार कई सम्प्रदायों के प्रभाव का लक्षित होना भी इस बात का प्रमाण है कि बिहारी कट्टरतापूर्वक किसी भी परिनिष्ठित सम्प्रदाय का अनुगमन नहीं करते थे। सामान्य साधक की भाँति परिस्थितियों से यथासम्भव समझौता कर लेने की उनकी प्रवृत्ति थी।

“तुलसी आदि के प्रयत्न से साम्प्रदायिकता का बाँध टूट जाने से भक्ति की रचना को जो विस्तार प्राप्त हुआ वह बिहारी में भी मौजूद है और आगे के कवियों में भी मिलता है। बिहारी की यह कविता भी अपनी विशेषता बराबर लिये हुए है, उनकी वाणी का बाँकपन भक्ति-सम्बन्धी उक्तियों में भी बराबर मिलता है।”^२

प्रेम और सौन्दर्य के कवि बिहारी ने कृष्ण के सौन्दर्य और भाव-भगिमाओं का भी सुन्दर चित्रण किया है। कृष्ण का भृकुटि-संचालन, उनके पीत-पट की चटक, लटकती चाल, चपल नेत्रों की चितवन किस के चित को नहीं चुरा लेती? उनके हृदय पर पड़ी हुई गुजाओं की माला पिये हुए दावानल की ज्वाला-सी प्रतीत होती है, मोरमुकुट की चन्द्रिकाओं में वे ऐसे प्रतीत होते हैं मानो कामदेव ने शशिधर की स्पर्शा से सैकड़ों चद्रमा सिर पर धारण कर लिये हों। जब वे अधर पर हरे बाँस की मुरली धरते हैं तो अधर, नेत्र और पीत-पट की आभा पड़ने से वह इन्द्रधनुष के समान भासित होने लगती है। इस

१ देखिये, ‘सूर और उनका साहित्य’, पृष्ठ १४२

२ श्री विश्वनाथप्रसाद मिश्र, ‘बिहारी की वाग्विभूति’, पृष्ठ १३४

रम्य परम्परा को देखकर विहारी का मन मुग्ध हो जाता है और वे प्रार्थना करने लगते हैं—

सीस मुकुट, कटि काछनी, कर मुरली, उर माल ।

यहि बानक मो मन वसो सदा विहारीलाल ॥

कृष्ण के इस दिव्य रूप के साथ राधा की अलौकिक सुन्दरता के आकर मिल जाने पर रमणीयता का जो विगलसागर उमड़ पड़ता है उसके पूर्णतया दर्शन के लिए न जाने कितने नेत्रों की आवश्यकता है—

नित प्रति एकत ही रहत, वैंस, वरन, मन, एक ।

चहियत जुगलकिशोरलखि, लोचन जुगल-अनेक ॥

सौन्दर्य-राशि की अनिर्वचनीयता, उसके गम्भीर प्रभाव और तज्जन्य भावानुभूति की अवर्णनीयता की इससे अच्छी अभिव्यक्ति हो नहीं सकती ।

विहारी की भक्ति-विषयक उक्तियों की जो चर्चा ऊपर की गई है उससे यह निष्कर्ष निकलता है कि विहारी उच्चकोटि के सहृदय कवि थे जिनकी रचनाओं में विविध भावों की मनोमोहिनी अभिव्यक्ति हुई है । उनका वर्ण्य-विषय प्रधानतया शृंगार अवश्य है परन्तु सच्चे हृदय से निकलती हुई भक्तिभावपूर्ण उक्तियाँ भी उनकी रचना में अवलोकनीय हैं । भक्ति-भाव-सम्बद्ध इन उक्तियों में भक्ति की सामान्य भावना का विशेष स्वरूप ही समझना चाहिए ।

मुक्तक-दोहा

वचनसिंह

संस्कृत के आचार्यों ने मुक्तक को विभिन्न ढंग से परिभाषित किया है। उन परिभाषाओं में से कुछ निम्नलिखित हैं—

१ मुक्तक वाक्यान्तर निरपेक्षो यः श्लोकः ।

—काव्यादर्श

२ मुक्तकमेतरानपेक्षमेक सुभाषितम् ।

—तरुण वाचस्पति (काव्यादर्श के टीकाकार)

३ मुक्तकं श्लोक एवैकश्चमत्कारक्षमः सताम् ।

—अग्निपुराण

४ मुक्तकमन्येनानालिङ्गितम् पूर्वापरनिरपेक्षेणापि हि
येन रस चर्वणा क्रियते तदेव मुक्तकम् ।

—अभिनवगुप्त, ध्वन्यालोक लोचन ।

पहली परिभाषा में वाक्यान्तर निरपेक्ष श्लोक मुक्तक कहा गया है। इसमें मुक्तक के बाह्य पक्ष का उल्लेख है, आन्तरिक पक्ष का नहीं। इसलिए यह परिभाषा त्रुटिपूर्ण है। दूसरी परिभाषा में इतर की अपेक्षा न करने वाला सुभाषित मुक्तक माना गया है। तरुण वाचस्पति का 'सुभाषित' शब्द बड़ा भ्रामक है। सुभाषित सूक्ति-काव्य होता है। इसमें सूक्तिकार प्रायः जीवन के अनुभावित सत्यों का उद्घाटन नैतिक मूल्य-बोध की दृष्टि से करता है। इन सुभाषितों का रसक्षम होना आवश्यक नहीं है, अतएव उन्हें काव्य की कोटि में नहीं रखा जा सकता। अग्निपुराण के अनुसार अकेले ही सहृदयों को पुराणकार ने आत्मचैतन्य, रस और चमत्कार को समानार्थक माना है। अभिनवगुप्त और कुन्तक ने 'चमत्कार' का प्रयोग 'रस' के अर्थ में लिखा है। पंडितराज जगन्नाथ काव्य की परिभाषा देते हुए लिखते हैं—रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द काव्यम्। रमणीयता च लोकोत्तराह्लाद जनक ज्ञान-गोचरता। लोकोत्तरत्वं चाह्लादगत चमत्कार पर्याय अनुभवसाक्षिको जातिविशेष। कहने का तात्पर्य है कि काव्यशास्त्र में चमत्कार रस के

अर्थ में ही प्रयुक्त है । इसलिए अग्निपुराण की दी हुई परिभाषा सर्वथा औचित्यपूर्ण है पर अभिनवगुप्त ने लोचन में इसकी जो परिभाषा दी है वह सर्वाधिक स्पष्ट और पूर्ण है । अन्य से अनालिंगित, पूर्वापरनिरपेक्ष होते हुए मुक्तक रस-क्षम होता है । पूर्वापरनिरपेक्षता मुक्तक की बाह्य विशेषता है तो चमत्कारोत्पादन की क्षमता उनकी आन्तरिक विशेषता । मुक्तक की मुक्तता उसके अन्य से अनालिंगन में है, उसके अकेलेपन में है । पर उसे काव्य होने के लिए रस-क्षम होना अनिवार्य है ।

किन्तु मुक्तक की पूर्वापरनिरपेक्षता को लेकर यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि क्या मुक्तक पूर्वापरनिरपेक्ष होकर पूर्वापरसापेक्ष नहीं हो सकते ? हो सकते हैं । सूरसागर के पद क्या पूर्वापरसापेक्ष नहीं है, पर सूर के पदों का यह वैशिष्ट्य है कि वे पूर्वापर-सापेक्ष होकर भी एक-दूसरे से अनालिंगित या स्वतन्त्र हैं । मुक्तकों के सम्बन्ध में विचार करते समय विचार्य होता है उनका अन्य से अनालिंगन या स्वातन्त्र्य । इसी शर्त की रक्षा करते हुए यदि प्रबन्ध के मध्य में कोई श्लोक हो तो वह मुक्तक कहा जा सकता है, इसे अभिनवगुप्त ने स्वयं स्वीकार किया है । लेकिन मुक्तक को किसी वस्तु की सज्ञा या लुब्ध सज्ञा मान लेने पर 'मुक्त' (अन्य से अनालिंगित) + क (प्रत्यय) प्रबन्धान्तर्गत श्लोकान्तर से निरपेक्ष किसी रस-क्षम श्लोक को भी मुक्तक मानना अभिनवगुप्त ने अस्वीकार कर दिया है^१—सूरसागर में प्रबन्ध-विधान मिलता है, फिर भी उसे प्रबन्ध-काव्य नहीं कहा जाता । उसी प्रकार प्रबन्ध-काव्य के बीच मुक्तक को पूर्णतः चरितार्थ करने वाले श्लोक या पद्य मुक्तक नहीं हो सकते ।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने मुक्तक और प्रबन्ध का भेद स्पष्ट करते हुए लिखा है—“मुक्तक में प्रबन्ध के समान रस की धारा नहीं रहती जिसमें कथा-प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है । इसमें तो रस के ऐसे छोटे पड़ते हैं जिनसे हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है । यदि प्रबन्ध-काव्य एक विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है । उसमें उतरोत्तर अनेक दृश्यों द्वारा सघटित पूर्ण जीवन का या उसके किसी अंग का प्रदर्शन नहीं होता बल्कि कोई एक रमणीय दृश्य सहसा सामने ला दिया जाता है ।”^२

इस उद्धरण में शुक्लजी ने मुक्तक को गुलदस्ता कहकर उसकी काट-छाँट, तराग अर्थात् शिल्प-सज्जा की ओर जो ध्यान आकृष्ट किया है वह बहुत सगत है, पर प्रबन्ध और मुक्तक की प्रभावान्विति की चर्चा करते हुए एक को स्थायी और दूसरे को उतना स्थायी न मानना तर्कपूर्ण नहीं लगता । चंडीदास, विद्यापति, सूरदास, तुलसीदास के मुक्तकों को कम स्थायी कैसे माना जा सकता है ? इन सभी कवियों ने कुछ मनोदशाओं के जो चित्र प्रस्तुत किए हैं वे अत्यन्त मार्मिक तथा अविस्मरणीय हैं । इसीलिए तो कहा

१. तेन स्वतन्त्रतया परिसमाप्तनिराकाङ्क्षार्थमपि प्रबन्ध-मध्यर्वात् न मुक्तक-मित्युच्यते ।

२. 'हिन्दी साहित्य का इतिहास'

गया है—‘अमरुक कवेरेक श्लोक प्रबध शतायते ।’ अमरुक के एक-एक श्लोक पर शत-शत प्रबन्ध निछावर है । इससे कम-से-कम इतना तो स्पष्ट ही है कि मुक्तक अतिगय रस-क्षम और लोकप्रिय रहे हैं । ध्वनिवादियों के अनुसार मुक्तको की उदात्तता निःसदिग्ध हो चुकी है ।

मुक्तको की रसाद्रिता उनके प्रसंग-गर्भत्व और मर्मस्पर्शी खण्ड दृश्यों के चुनाव पर निर्भर है । प्रसंग-गर्भत्व दो प्रकार का होता है—रुढियुक्त और रुढिमुक्त या स्वतन्त्र । रुढियुक्त सन्दर्भ-कल्पना के लिए सहृदय का शास्त्र-विहित काव्य परिपाटी से अभिज्ञ होना आवश्यक है । काव्य-रुढियों की अधिक जानकारी मुख्यतः उन लोगों को होती है जो विशेष शोभन प्रतीत होते हैं । इसीलिए मध्यकाल के दरबारी वातावरण में इनके विकास का अच्छा अवसर मिला । काव्य-परिपाटी से अनभिज्ञ पाठक निम्नलिखित दोहों की आस्वादन-क्षमता से अपरिचित ही रह जायगा—

१ पलनु पीक, अजनु अधर, धरे महावर भाल ।

आजु मिले, सु भली करी, भले बने हौ लाल ॥

२ जुवनि जोन्ह में मिलि गई, नैक न होति लखाइ ।

सौधें कै डोरें लगी अली चली सग जाइ ॥

३ लाल, अलौकिक लरिकई, लखिलखि सखी सिहाति ।

आजकालि मैं देखियतु, उर उकसाँहीं भाति ॥

इन दोहों का पूर्ण रसास्वादन वही कर सकता है जो खडिता अभिसारिका और अकुरितयौवना की परिभाषाओं से अभिज्ञ हो ।

एक दूसरा उदाहरण लीजिए—

बिथुरऔ जावक सौति-पग, निरखि हँसी गहि गाँस ।

सलज हँसौही लखि लियौ, आधी हँसी उसाँस ॥

यदि कोई इस रुढि को न जानता हो कि नायक प्रेम के प्रसंग में महावर लगाया करते हैं, उनके सात्विक भाव (कप) से ऐसे-ऐसे आघात लोगों के हृदय पर बराबर होते हैं, तो कोई कुछ नहीं कह सकता । ‘आधी हँसी उसाँस’ का तात्पर्य तभी खुलेगा । प्रसंग यह होगा कि कोई नायिका अपनी सौत के पैर में टेढ़ा-मेढ़ा महावर लगा देखकर इस व्यंग्य से हँसी कि इसे महावर लगाने का भी शऊर नहीं है । पर उसके हँसने पर सौत कुछ लज्जित हुई और हँसने-हँसने-सी हो गई । नायिका ने तुरत ताड लिया कि मेरे नायक ने ही इसके पैर में महावर पोता है, अगस्पर्शजन्य कप के कारण यह फैल गया है, इस-लिए वह पूरी तरह हँसने भी नहीं पायी, बीच में ही उसाँस लेने लगी ।^१

पर मुक्तको में सन्दर्भ-कल्पना को उतना ही महत्त्व देना चाहिए जितना उसका प्राप्य है । सन्दर्भ-कल्पना काव्य का सहायक उपकरण है, वह स्वतः काव्य नहीं है । यह कल्पना जहाँ चक्करदार होगी वहाँ रुढियों की प्रधानता काव्यात्मकता को बहुत कुछ गौण बना देगी । बिहारी ने चक्करदार सन्दर्भ-कल्पना के अतिरिक्त स्वाभाविक सन्दर्भ-

कल्पना का भी सहारा लिया है और ऐसी कल्पना का उनमें आधिक्य है। एक उदाहरण लीजिए—

मृगनैनी दृग की फरक, उर-उछाह, तन फूल ।

बिन ही प्रिय-आगम उमगि, पलटन लगी दुकूल ॥

इसके पूर्व के उदाहरण में, जिसमें सात्विक कम्प की रूढ़ि का सहारा लिया गया है, काव्य-पक्ष दब गया है और उसके स्थान पर चमत्कारिकता उभरकर सामने आयी है। किन्तु इस उदाहरण में आगमिष्यत्पतिका नायिका ने प्रिय के आगमन का शुभ शकुन अनुमान कर अपने भूषण-वसन का बदलना प्रारम्भ कर दिया है। इस दोहे की सदर्भ-कल्पना सहज है, चक्करदार नहीं। इसलिए इसका काव्य-पक्ष अपने-आप निखर आया है।

स्वतन्त्र सदर्भ-कल्पना वहाँ की जाती है जहाँ काव्यशास्त्रीय रूढ़ियाँ काम नहीं देती। पर इन कल्पनाओं के लिए भी आवश्यक है कि सहृदय को काव्य-विषयक दीर्घ-कालीन अभ्यास हो—

नहिं अन्हाइ, नहिं जाइ घर, चितु चिहुदयौ तकि तीर ।

परसि फुरहरी लै फिरति, बिहसति, धँसति न नीर ॥

इस दोहे का काव्य-सौन्दर्य तभी प्रस्फुटित होगा जब यह कल्पना कर ली जाय कि नायिका के स्नान-स्थल पर नायक आ गया है और नायिका उसकी दर्शन-लालसा के कारण स्नान में विलम्ब करती है। यह सदर्भ-कल्पना किसी काव्य-रूढ़ि से बँधी नहीं है। यो इस प्रकार की सदर्भोद्भावना किसी तरह मौलिक नहीं कही जा सकती, पर इसको किसी खास परिपाटी के भीतर नहीं रखा जा सकता।

इन सदर्भ-कल्पनाओं के आधार पर ही विहारी को रीतिकाल का प्रतिनिधि कवि कहा गया है। पर ये सदर्भ-कल्पनाएँ इस परम्परा में आनेवाले प्राकृत-संस्कृत के शतको में भी मिलती हैं। इसलिए विहारी की रीतिबद्धता पर प्रश्नचिह्न लग जाता है।

रह गई खण्ड-दृश्यो के चुनाव की बात। जो खण्ड-दृश्य जीवन के जितने गहरे मर्म का उद्घाटन करेगा वह उतना ही प्रभावोत्पादक और जीवन्त होगा। वह दृश्य किसी आख्यान या वृत्त पर भी आधारित हो सकता है और गहन जीवनानुभव पर भी। सूर, तुलसी आदि भक्त-कवियों के मुक्तक प्रथम कोटि में आएँगे, तो विहारी, घनआनन्द के दूसरी कोटि में।

यो तो कई दृष्टियों से मुक्तको का वर्गीकरण किया गया है पर काव्य-मीमांसाकार राजशेखर का वर्गीकरण सगत प्रतीत होता है। उनके मतानुसार मुक्तको के पाँच भेद हैं—

१. शुद्ध,
२. चित्र,
३. कथोत्थ,
४. सविधानक-भू और
५. आख्यानकवान् ।

मुक्तक-दोहा । ७१

जो मुक्तक इतिवृत्त-विरहित हो वह शुद्ध के नाम से अभिहित होता है। यदि शुद्ध को विस्तार दिया जाय तो वह चित्र कहा जायगा। कथा से उद्धृत होने वाला मुक्तक कथोत्थ कहा जाता है। किसी रजकतापूर्ण घटना या सविधान से सयुक्त मुक्तक सविधानक-भू की कोटि में रखा जाएगा। आख्यानकवान् मुक्तको में ऐतिहासिक आख्यान को कल्पना-रजित बना दिया जाता है। 'बिहारी-सतसई' में सभी के उदाहरण मिल जाएँगे।

शुद्ध मुक्तक—

अग-अग छवि की लपट, उपटति जाति अछेह ।

खरी पातरीऊ तऊ, लगै भरी सी देह ॥

इसमें कोई वृत्त नहीं है। नायिका का सहज सौन्दर्य अपने-आप चित्रित हो उठा है। चित्र-मुक्तक—

आए आप भली करी, मेटन मान-मरोर ।

दूर करौ यह देखि है, छला छिगुनिया छोर ॥

इसमें मनोविकार को किंचित् विस्तार दे दिया गया है।

सविधानक-भू—

लरिका लंबे के मिसनि, लगर मो दिग जाय ।

गयौ अचानक आँगुरी, छाती छैल छुवाय ॥

इसमें धूर्त नायक की छलपूर्ण प्रेम-क्रीडा का कथन है जो एक रजक घटना है।

आख्यानकवान्—

नाह गरज नाहर गरज, बोल सुनायौ ढेरि ।

फँसी फौज की बन्दि में, हँसी सवन तन हेरि ॥

फौज के बीच घिरी हुई रुक्मिणी का वर्णन ऐतिहासिक तथा पौराणिक आख्यान है। इसे कल्पना के मिश्रण द्वारा रमणीय बना लिया गया है। 'नहि-पराग हवाल' दोहे को कथोत्थ मुक्तक कहा जा सकता है। पर बिहारी में कथोत्थ और आख्यानवान् मुक्तक मिलते हैं, उनमें शुद्ध, चित्र और सविधानक-भू मुक्तको की अधिकता है। भक्त-कवि प्रायः आख्यानमूलक मुक्तको की सर्जना करते रहे हैं, पर भक्तेतर कवि प्रायः विशुद्ध भावजीवी होने के कारण आख्यानों का सहारा कम लेते थे। हाल, अमरु ऐसे ही कवि थे और बिहारी इन्हीं की काव्य-परम्परा में पड़ते हैं।

दोहा

'बिहारी-सतसई' में दोहा छन्द का प्रयोग किया गया है, कही-कही सोरठा भी दिखाई दे जाता है। भाषा और संस्कृति की नयी करवट बदलता हुआ अपभ्रंश भाषा-साहित्य दोहा छन्द साथ लेकर आया। उस काल की दर्पपूर्ण वीरतापरक उक्तियों, कोमल शृंगारिक भावनाओं तथा नीतिपरक सूक्तियों को वाँधने में इसे पूरी सफलता मिली। अपभ्रंश का यह अपना छन्द है। डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी का कहना है कि "दोहा या दूहा अपभ्रंश का अपना छन्द है। उसी प्रकार जिस प्रकार गाथा प्राकृत का अपना छन्द है। वाद में तो 'गाथा वन्ध' से प्राकृत रचना

और 'दोहा बन्ध' से अपभ्रंश रचना का बोध होने लगा था । 'प्रबन्ध-चिन्तामणि' में तो 'दूहा विद्या' में विवाद करनेवाले दो चारणों के विवाद की कथा आयी है, जो सूचित करती है कि अपभ्रंश काव्य को 'दूहा विद्या' भी कहने लगे थे । दोहा अपभ्रंश के पूर्ववर्ती साहित्य में एकदम अपरिचित है, किन्तु परवर्ती हिन्दी साहित्य में यह छन्द अपनी पूरी महिमा के साथ वर्तमान है ।^१ डॉ० द्विवेदी ने दोहे का सम्बन्ध आभीरो से जोड़ा है, क्योंकि अपभ्रंश भाषा भी आभीरो से सम्बद्ध है । सोरठा का सम्बन्ध सौराष्ट्र से जोड़ा गया है, इसे सोरठ दोहा भी कहते हैं । आभीरो-गुर्जरो का सौराष्ट्र से पुराना सम्बन्ध है ।

अपभ्रंश कवियों के बावजूद हिन्दी के अनेक विशिष्ट कवियों ने इस छन्द का प्रयोग किया है । मीरा और सूर के पदों में भी इसका विनियोग हुआ है । जायसी के 'पद्मावत' और गोस्वामी तुलसीदास के 'रामचरितमानस' के बीच-बीच में इस छन्द का प्रयोग किया गया है । यह प्रबन्ध-विधान में कड़ियाँ मिलाने के साथ-साथ विराम का भी काम करता है । अपभ्रंश काव्यों में कई पक्तियों के बाद धत्ता देने की रीति प्रचलित थी । पश्चिमी अपभ्रंश में दोहे का धत्ता देना प्रचलित भी था । 'पद्मावत' और 'रामचरितमानस' में यह धत्तात्मक रूप में ही प्रयुक्त हुआ है ।

रीति-काव्यों के लक्षण-निरूपण में दोहे का खूब प्रयोग किया गया । कदाचित् स्मरण की सुविधा से इसे अपनाता अधिक सगत लगा । कहीं-कहीं तो उदाहरण के लिए भी इसका उपयोग किया गया है । हिन्दी सतसइयों की परम्परा में तो इस छन्द का एक-छत्र राज्य है ।

पर साखी और दोहरा क्या है ? गोस्वामी तुलसीदास ने एक स्थान पर कहा है—'साखी सबदी, दोहरा कहि काहनी उपखान । इससे पता लगता है कि साखी और दोहरा दोहे से कुछ भिन्न है । पहले 'साखी' साक्षी के अर्थ में ही प्रयुक्त होता रहा होगा—'साखि करब जालधर पाएँ ।' किन्तु बाद में जब साक्षी के लिए दोहा छन्द प्रयोग में ले आया जाने लगा तब साखी शब्द दोहा का समानार्थक हो गया । फिर भी विषय-वस्तु की दृष्टि से साखी की अपनी विशिष्ट परम्परा बनी ही रही, और दोहरा इसमें 'रा' स्वार्थ नहीं प्रयुक्त है, अन्यथा गोस्वामीजी अलग से इसका उल्लेख क्यों करते ? भिखारी-दासके मतानुसार दोहे के विषम चरणों में से एक-एक मात्रा घटाने से दोहरा छन्द बनता है ।

दोहा अर्ध-सम मात्रिक छंद है । इसके पहले तथा तीसरे चरणों में १३-१३ और दूसरे तथा चौथे चरणों में ११-११ मात्राएँ हैं । सामान्यतः दोहे का यही लक्षण है । ब्रजभाषा के प्रकांड पंडित जगन्नाथदास 'रत्नाकर' ने दोहे के कई लक्षणों को उद्धृत करते हुए उनमें अतिव्याप्ति अथवा अव्याप्ति दोष दिखाया है । उन्होंने उसका लक्षण निर्धारित करते हुए लिखा है—

आठ तीन द्वे प्रथम पद, द्वै पद बसु ताल ।

बसु में त्रय पर द्वे न गुरु, यह दोहा की चाल ॥^२

१. हिन्दी साहित्य, प्रथम संस्करण, पृ० ११

२. कविवर बिहारी, प्रथम संस्करण, पृ० १३

मुक्तक दोहा । ७३

इसका अभिप्राय है कि दोहे के प्रथम तथा तृतीय चरण में ८, ३, २ और ८ पर मात्राएँ अलग हो जानी चाहिए अर्थात् आठवी, नवी से अथवा ग्यारहवी, बारहवी से मिलकर गुरु न हो जाय । पर ८, ३ आदि पर शब्दों का पृथक् होना आवश्यक नहीं है । मात्राओं की वाँट का क्रम इस प्रकार होगा—८ + ३ + २, ८ । रत्नाकरजी के इस लक्षण-निरूपण के आधार 'विहारी-सतसई' के दोहे हैं ।

अन्य छन्दों की भाँति दोहा छन्द भी निरन्तर परिमार्जित होता रहा है । 'विहारी-सतसई' में आकर उसे जैसे पूर्णता प्राप्त हो गयी । थोड़े में बहुत अधिक कह जाने के लिए बड़ी कला-कुशलता अपेक्षित होती है । दोहे की इसी विशेषता को लक्ष्य करते हुए रहीम ने कहा है—

दीर्घ दोहा अरथ के, आखर थोरे माहिं ।

ज्यो रहीम नद कुडली, सिमिट कूदि चढि जाहि ॥

थोड़े में व्यापक अर्थ को समेट लेना दोहे की समाहार शक्ति पर निर्भर है । किन्तु समाहार की क्षमता केवल सामाजिक पदावली के प्रयोग पर आधारित नहीं है । विहारी अपने दोहों में रूप, भाव, चेष्टा आदि का प्रभावोत्पादक चित्र खड़ा करते हैं । इस चित्र के लिए उन्होंने जो फलक चुना है, उस पर थोड़ी ही रेखाएँ खींची जा सकती हैं । इन रेखाओं को खींच देने में ही—प्रभावोत्पादक ढंग से खींच देने में—चित्र को प्रभविष्णु और भास्वर बनाया जा सकता है । जिस तरह रेखा-चित्रों में कुछ ही सार्थक लकीरों द्वारा चित्र को अर्थ पूर्ण बना दिया जाता है उसी तरह विहारी के दोहों को भी गूढ़ अर्थ-गर्भ-व्यापारों के चुनाव द्वारा व्यञ्जक बना दिया गया है ।

तन्त्री नाद, कवित्ता-रस, सरस राग, रति-रंग ।

० ० ०

तन भूषन, अंजन दृगनि, पणनि महावर रंग ।

(वस्तु)

० ० ०

चमक तमक होंसी ससक मसक झपट लपटानि ।

(व्यापार)

अपेक्षित भावों की अभिव्यक्ति में विहारी ने कुछ ऐसे वस्तु-व्यापारों का चुनाव किया है जो प्रभावपूर्ण भाव-चित्र खड़ा करने में बहुत ही समर्थ हैं । इन वस्तु-व्यापारों में जो क्रम-स्थापन किया गया है वह भी प्रभावोत्पादन में विशेष योग देता है । एक दोहा देखिए—

सघन कुंज घन घन तिमिर, अधिक अँधेरी रात ।

तऊ न दुरि है स्याम यह, दीप-सिखा-सी जात ॥

पहली पंक्ति में तीन वस्तुओं—कुंज, तिमिर, अँधेरी रात—को जो क्रम दिया गया है वह रात्रि की भयंकर कालिमा को उभारने में कितना सूक्ष्म है ।

इनके चुनाव में उन्होंने प्रायः तीन या चार ही वस्तु-व्यापारों को चुना है, इससे अधिक के लिए दोहे में अवकाश ही कहाँ है ? चाहे उपमा, रूपक, असंगति, विरोधाभास,

दृष्टांत आदि अलंकारों का निर्वाह करना हो, चाहे अनुभाव, हाव आदि का चित्रण करना हो सर्वत्र गूढ़-अर्थ-गर्भ वस्तु-व्यापारों को चुना गया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने जिसे व्यापार-शोधन का नाम दिया है उसे सतसई में सामान्यतः सर्वत्र देखा जा सकता है।

कला के प्रति अत्यधिक सचेत होने के कारण इनके दोहों में टेकनीक सम्बन्धी त्रुटि नहीं आ पायी है। समूचे हिन्दी-साहित्य में इतना सचेत कलाकार शायद ही कोई हुआ हो। आधुनिक हिन्दी-साहित्य में रत्नाकरजी में जो सचेतता दिखाई पड़ती है वह बिहारी से अनुप्राणित तथा प्रभावित है। पर जहाँ पहले की सचेतता युग के अनुकूल नहीं पड़ती, वहाँ दूसरे की युग के सर्वथा अनुरूप बन पड़ी है। यही कारण है कि बिहारी का उदात्त रूप-विन्यास शोभन प्रतीत होता है। उनके दोहों के निर्माण में जिस क्रमागत पद-विन्यास (रेगुलेरिटी) और अग-सघटना (सिमिट्री) का विनियोग हुआ है वह उन्हें रूपात्मक पूर्णता प्रदान करता है।

जिस युग में बिहारी के दोहे निर्मित हुए वह युग अपनी अलंकारिता तथा काव्यात्मक बारीकियों के लिए इतिहास में सदैव याद रहेगा। चित्र तथा वास्तुकला में सूक्ष्माति-सूक्ष्म भाव-भंगिमाओं को ख्यापित करने में जिस नागरिक रुचि का परिचय मिलता है बिहारी के दोहे भी उसी का प्रतिनिधित्व करते हैं।

सतसई की परम्परा

डॉ० रणधीर सिन्हा

संस्कृत-साहित्य में श्लोक का जो महत्त्व है, हिन्दी में दोहा को वही महत्त्व प्रदान किया गया है। न तो श्लोक संस्कृत-साहित्य का प्रधान छन्द है और न दोहा हिन्दी-साहित्य का। अपभ्रंश साहित्य का प्रधान छन्द दोहा अथवा दोहा अवश्य रहा है। संस्कृत-साहित्य में सौ, सात सौ, एक हजार श्लोकों की रचना करने की परिपाटी प्राचीन है। 'शतक', 'सप्तशती', 'सप्त शतिका' अथवा 'सप्तशति' के रूप में क्रमशः सौ और सात सौ श्लोकों की रचना संस्कृत-साहित्य में पर्याप्त हुई है। वैसे सौ अथवा सात सौ के लगभग की संख्या में रचित श्लोकों को भी 'शतक' अथवा 'सप्तशती' की संज्ञा दे दी जाती रही। यह आवश्यक नहीं था कि 'शतक' में सौ ही श्लोक हों अथवा 'सप्तशती' में सात सौ ही श्लोक हों। यद्यपि इस नियम का पालन कठोरता से नहीं किया गया है किन्तु संस्कृत रचनाकारों का ध्यान नियम के अनुसरण की ओर अवश्य रहा है। 'सतसई' 'सप्तशती' अथवा 'सप्तशतिका' शब्दों का ही हिन्दीकरण है तथा तद्भव रूप है।^१ सात सौ अथवा इसके लगभग की संख्या में दोहों की रचना कर उन्हें 'सतसई' के नाम से संगृहीत कर देना हिन्दी के कवियों ने संस्कृत परम्परा से उधार लेकर ही सीखा है।^२ संस्कृत और प्राकृत में संख्या के आधार पर जो संग्रह रचे गये हैं उनकी संख्या अधिक है। पचाशिका, शतक, सप्तशती आदि विभिन्न संख्यावाचक संग्रहों की संख्या जार्ज ग्रियर्सन ने ३१ बतायी है।^३ उनकी सूची निम्नलिखित है

- १ सप्तशतिका (प्राकृत में), हाल रचित, पाँचवीं शती ईसवी।
- २ सूर्यशतक, मयूर रचित, सूर्य की स्तुति में, सातवीं शती (ईसवी) का पूर्वार्द्ध।
- ३ चण्डीशतक, वाणभट्ट रचित, चण्डी की स्तुति में, सातवीं शती का पूर्वार्द्ध।

१ लालचन्द्रिका, सम्पादक : जार्ज अब्राहम ग्रियर्सन, भूमिका, पृ० २-३।

२ बिहारी की सतसई, पद्मसिंह शर्मा, पृ० सं० २१।

३ सतसई सप्तक, श्यामसुन्दरदास, पृ० ४।

- ४ भर्तृहरिशतक, (वैराग्य, नीति तथा शृंगारशतक) भर्तृहरि रचित, सातवीं शती।
- ५ वक्रोक्ति पचाशिका, रत्नाकर रचित, नवीं शती का उत्तरार्द्ध।
- ६ भल्लटशतक, वल्लट रचित, दसवीं शती के पूर्व।
- ७ देवी शतक, आनन्दवर्द्धन, नवीं शती का उत्तरार्द्ध।
- ८ साम्ब पचाशिका, सूर्य की स्तुति, ग्यारहवीं शती के पूर्व।
- ९ चौर पचाशिका, ग्यारहवीं शती।
- १० आर्या सप्तशतिका, गोवर्द्धन, ग्यारहवीं शती के अंत में।
- ११ सुन्दरी शतक, उत्प्रेक्षा वल्लभ, सोलहवीं शती का पूर्वार्द्ध।
- १२ वैराग्य शतक, अप्पय दीक्षित, सोलहवीं शती का अन्त।
- १३ वरदराज शतक, अप्पय दीक्षित, सोलहवीं शती का अन्त।
- १४ सभारजन शतक, नीलकण्ठ रचित, सत्रहवीं शती का पूर्वार्द्ध।
- १५ अन्यापदेश शतक, वही।
- १६ कलि विडम्बना शतक, वही।
- १७ रोमावली शतक, विश्वेश्वर, सत्रहवीं शती का पूर्वार्द्ध।
- १८ ईश्वर शतक, अवतार रचित, सत्रहवीं शती का पूर्वार्द्ध।
- १९ शिव शतक, शिव की स्तुति, गोकुलनाथ रचित, अठारहवीं शती का अन्त।
- २० उपदेश शतक, गुमानी।
- २१ भाव शतक, नगरराज धारा नरेश के निमित्त किसी राजकवि द्वारा रचित।
- २२ पञ्चशती, मूक रचित, पाँच सौ श्लोक।
- २३ अन्योक्ति शतक, वीरेश्वर भट्ट रचित।
- २४ काव्य भूषण शतक, कृष्णवल्लभ रचित।
- २५ जिन शतक, एक जिन की स्तुति में लिखित।
- २६ वैराग्य शतक, पद्मानन्द रचित।
- २७ ऋषभ पचाशिका (प्राकृत में) धनपाल रचित, जैन ऋषभ की स्तुति में।
- २८ सुदर्शन शतक, कुरुनारायण रचित।
- २९ अन्यापदेश, मिथिला के मधुसूदन द्वारा रचित।
- ३० चण्डी कुच पचाशिका, लक्ष्मणाचार्य रचित।
- ३१ गीति शतक, सुन्दराचार्य द्वारा रचित।

इस प्रकार जार्ज ग्रियर्सन की सूची से इतना स्पष्ट हो जाता है कि सख्या वाचक नामों की परम्परा संस्कृत तथा प्राकृत में सदा रही है। वैसे ग्रियर्सन के मत का अनुसरण करने पर यह स्पष्ट होता है कि प्राकृत से ही इस परम्परा का आरम्भ हुआ है।^१ प्राकृत में रचित हाल की 'सप्तशतिका' जिसे 'गाथा सप्तशती' भी कहा जाता है, पहला ग्रंथ है जो इस परिपाटी का आरम्भ करता है। 'गाथा सप्तशती' के सग्रहकर्ता में सात-वाह्य का नाम भी आता है किन्तु हाल की यह रचना है, इसे विभिन्न सूत्रों ने प्रमाणित

किया है।^१ हाल की 'गाथा सप्तशती' को इस परिपाटी का पहला ग्रंथ अन्य सूत्रों ने भी माना है।^२

जार्ज ग्रियर्सन के मत के अतिरिक्त अन्य मत ऐसे भी आये हैं जिनके अनुसार गीता भी सप्तशती है क्योंकि उसमें सात सौ श्लोक हैं। अमरकशतक की प्रसिद्धि संस्कृत में पर्याप्त हुई है। श्री मार्कण्डेय पुराणान्तर्गत दुर्गासप्तशती का पता चलता है। प्राकृत में 'वज्जालग' इसी प्रकार का संग्रह है। ऐसी स्थिति में ग्रियर्सन द्वारा लिखित सूची को अन्तिम नहीं माना जा सकता और इस प्रकार के संग्रहों की संख्या अधिक है। अनुमानत इनकी संख्या कई सौ है। सतसई परम्परा को विकसित करने का श्रेय कतिपय ग्रंथों को ही दिया जा सकता है जिनमें साहित्य का स्तरीय निर्वाह हुआ है तथा जिनकी रचना में रस का प्रभाव डालने वाला प्रवाह है। यहाँ सप्तशती ग्रंथों का उल्लेख ही समुचित होगा क्योंकि हमारा सम्बन्ध उन्हीं से है।

प्राकृत की 'गाथा सप्तशती'

प्राकृत भाषा में रचित महाकवि हाल की यह रचना है। सातवाहन ने इसका संग्रह किया है, किन्तु विद्वानों का मत यह भी है कि हाल का दूसरा नाम सातवाहन था। सातवाहन के नाम का उल्लेख वाण ने 'हर्षचरित' में किया है।^३ पुराणों में भी इस नाम का उल्लेख हुआ है। इस आधार पर हाल का समय १२५ ई० पूर्व का निर्धारित होता है। कीथ के अनुसार भी यह रचना अधिक से अधिक २०० ई० पूर्व तक की है। ग्रियर्सन ने इसका रचनाकाल पाँचवीं शती ई० बताया है किन्तु ग्रियर्सन का कालनिर्धारण कई स्थलों पर अप्रामाणिक सिद्ध हो चुका है। शोध के आधार पर इसका रचनाकाल प्रथम गतावदी का, निश्चित हो चुका है। 'गाथा सप्तशती' का विषयाधार लोक जीवन पर आधारित हुआ है। इसमें सात सौ गाथाओं अथवा आर्याओं का संग्रह किया गया है जिनकी भाषा महाराष्ट्रीय प्राकृत है।

'गाथा सप्तशती' में तत्कालीन समाज की रूपरेखा का अंकन किया गया है। विप्रलम्भ शृंगार, दैनिक जीवन के सुख-दुःख, प्राकृतिक दृश्यों का चित्रण तथा सहज स्वाभाविक ग्राम्य जीवन का चित्रण करना हाल कवि का उद्देश्य रहा है। पशुचारण करती हुई गोपवालिकाओं, आभीरों की प्रेम-कथाओं, उनके पारिवारिक कार्यों से सम्बन्धित विषयों को ही इस ग्रंथ में स्थान दिया गया है। फलतः 'गाथा सप्तशती' का शृंगार

१ दरबारी संस्कृति हिन्दी मुक्तक, डॉ० त्रिभुवर्णसिंह पृ० ७४।

२ (क) हिन्दी साहित्य की भूमिका, डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० १११।

(ख) वाणी प्राकृत समुचितरसा बलेनैव संस्कृत नीता।

निम्नानुरूप नीरा कलिदकन्येव गगनतलम् ॥

—गोवर्द्धनाचार्य, आर्यासप्तशती

३ अविनाशिनम् ग्राम्यमकरोत्सातवाहन।

विशुद्धजातिभिः कौषं रत्नैरिव सुभाषित ॥

—हर्षचरित, श्लोक १३।

लौकिक धरातल के अधिक समीप है तथा इसका सम्बन्ध आध्यात्मिकता से नहीं जोड़ा जा सकता । प्राकृत भाषा का लोक-जीवन के समीप होना ही इसकी लौकिक शृंगारिकता की उत्पत्ति है । यह ग्रंथ एक ओर तो सतसई-परम्परा का विकास करने में सहायक हुआ है, दूसरी ओर शृंगार में लौकिकता तथा यथार्थता का समावेश करने की परिपाटी भी इसी आदि सप्तशती ने आरम्भ की है । इस दृष्टि से इसका महत्त्व अविस्मरणीय है ।

‘गाथा सप्तशती’ को आदर्श मानकर अथवा उसके अनुसरण पर लिखी गई सत-सइयाँ दो प्रकार की हैं , एक प्रकार की जिनमें रचना के माध्यम से सूक्ति अथवा भक्ति-परक छन्दों अथवा दोहों की सृष्टि हुई और दूसरे प्रकार की जिनके माध्यम से शृंगारिक ऐहिकतापरक रचनाएँ प्रस्तुत की गयीं । सतसई के नाम से सख्यापरक सग्रह प्रस्तुत करने वाले आगे के प्रायः सभी कवियों पर ‘गाथा सप्तशती’ का प्रभाव है जिसका अनुकरण कवियों ने अपनी वर्ण्य वस्तु के अनुसार किया । कुछ कवियों ने सख्या, शैली, विषयवस्तु आदि सभी कुछ को हाल के अनुसार अपनाया है और कुछ कवियों ने केवल सख्या तथा उक्ति वैचित्र्य को ही अपनाया है किन्तु वर्णन-सामग्री को अपनाने में अपनी रुचि-विशेष का परिचय दिया है । इस प्रकार ‘गाथा सप्तशती’ से जिस सतसई-परम्परा का विकास हुआ, विषयवस्तु के आधार पर उसके दो स्वरूप हो गये हैं जिनका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है ।^१ परम्परा के विकास के साथ प्रभाव डालने वाले उत्स का रूप विभिन्न स्थितियों से निर्धारित होता है । किसी भी उत्स का प्रभाव इसीलिए विभिन्न रूपों में स्वीकृत होता है । अतः ‘गाथा सप्तशती’ से विभिन्न रूपों में सतसईकारों ने प्रभाव ग्रहण किया है । मूलतः यह स्पष्ट है कि यह ग्रंथ सतसई परम्परा को आदि से अन्त तक प्रभावित करता रहा और इस दृष्टि से यह एक महान् ग्रंथ कहा जायगा ।

गोवर्द्धनाचार्य की ‘आर्या सप्तशती’

सतसई परम्परा में एक परिवर्तन लाने का प्रयास गोवर्द्धनाचार्य ने अपनी ‘आर्या सप्तशती’ द्वारा किया । इस ग्रंथ की रचना बारहवीं शताब्दी में ५० गोवर्द्धनाचार्य ने की, जो वगाल के राजा लक्ष्मणसेन के सभाकवि थे । इसमें भी आर्याओं का सचयन है । गोवर्द्धन ने हाल की रचना से प्रभाव ग्रहण किया है । उन्होंने स्वीकार किया है कि अपनी संस्कृत की रचना का आधार उन्होंने प्राकृत से लिया और प्राकृत की प्रसिद्ध रचना हाल की ‘गाथा सप्तशती’ ही है । गोवर्द्धनाचार्य ने विषयवस्तु, सख्या, शृंगार-प्रधान अभिव्यञ्जना आदि का चयन हाल के अनुसार ही किया है, किन्तु अपनी मौलिकता को सुरक्षित रखते हुए । ‘आर्या सप्तशती’ में भी लौकिक शृंगार की प्रधानता है । प्राकृत और संस्कृत के सख्यापरक सग्रहों की परम्परा में ‘आर्या सप्तशती’ ने किञ्चित् रुचि-परिवर्तन करने का प्रयास किया है । इन दो सप्तशतियों के मध्य ८५० ई० के लगभग लिखित अमरुक कवि के ‘अमरुक शतक’ का भी उल्लेख किया जा सकता है । अमरुक के शृंगार में रस का निर्भर है । परन्तु गाथा और आर्या सप्तशतियों के बीच जिस प्रकार का परम्परागत क्रम है वह अधिक महत्त्व की वस्तु है । ‘गाथा सप्तशती’ और

‘आर्या सप्तशती’ को हम दो प्रमुख स्तम्भों के रूप में स्वीकार कर सकते हैं, इस परम्परा में।
हिन्दी में सतसई की परम्परा

हिन्दी में सतसई की परम्परा का आरम्भ तुलसीदास तथा रहीम खानखाना की सतसईयों से होता है। वैसे यदि भाव पर बल दिया जाए तो कृपाराम की ‘हित तरंगिणी’, मुबारक के ‘अलक शतक’ और ‘तिलक शतक’ तथा बलभद्र मिश्र के ‘आर्या सप्तशती’ के अनुवाद को भी इस परम्परा के आरम्भ का श्रेय दिया जा सकता है। सम्प्रति अधिकतर न्यायसंगत यही प्रतीत होता है कि ‘तुलसी सतसई’ और ‘रहीम सतसई’ को ही सम्यक् रूप में हिन्दी की आरम्भिक परम्परा की कड़ी के रूप में स्वीकृति दी जाय। ‘तुलसी सतसई’ इस दिशा में पहली सफल रचना है। ‘तुलसी सतसई’ तथा ‘रहीम सतसई’ दोनों समकालीन सतसईयाँ हैं। ‘मतिराम सतसई’, ‘बिहारी-सतसई’ तथा ‘रस-निधि सतसई’ ये तीनों समकालीन सतसईयाँ हैं। वृन्द, विक्रम तथा राम की सतसईयाँ, बिहारी की सतसई के पश्चात् की रचनाएँ हैं। ‘वीर सतसई’ तो आधुनिक काल की ही रचना है।

तुलसी सतसई : इस सतसई की रचना सवत् १६४२ में हुई। यह सात सर्गों में विभाजित है। प्रथम सर्ग में भक्ति का निरूपण किया गया है। दूसरे में उपासना-परा भक्ति से सम्बन्धित दोहे हैं। तीसरे सर्ग में राम-भजन-सम्बन्धी दोहे हैं। चौथे सर्ग में आत्मबोध की विवेचना है। पाँचवें सर्ग में कर्म-सिद्धान्त सम्बन्धी दोहे हैं। छठे सर्ग में ज्ञान-सिद्धान्त का निरूपण किया गया है तथा सातवें सर्ग में राजनीति सम्बन्धी दोहे हैं। इस प्रकार इसमें नीति की प्रधानता है तथा इसका प्रमुख उद्देश्य उपदेशात्मक है। इसमें कुल दोहे ७४७ हैं। इसमें कुछ ऐसे दोहे भी हैं जो कवीर की साखियों के जैसे हैं। तुलसीदास ने दोहों की उपयोगिता को उपदेश तथा ज्ञान प्रदान करने का माध्यम ही समझा था। फलतः उनकी सतसई में विवेक और उक्ति-प्रधान बुद्धिशीलता की ही झलक प्राप्त होती है। इसे सूक्ति-प्रधान सतसई कहना समुचित होगा।

रहीम सतसई रहीम सतसई अपूर्ण रूप में प्राप्त होती है। इसमें भी तुलसीदास की भाँति रहीम ने उपदेशात्मक प्रवृत्ति को प्रधानता देकर सूक्ति-प्रेम का ही परिचय दिया है। नीति तथा अनुभव की बातें कहने में रहीम के दोहे बड़े विलक्षण हैं। रहीम ने अधिकांश अनुभव का ही आधार लिया है जबकि तुलसी ने भक्ति और ज्ञान का। तुलसी ने भक्ति के माध्यम से मर्यादावादी मार्ग के अनुसरण पर बल दिया है जबकि रहीम के दोहे मदाचार और आचरणवादी मार्ग के अनुसरण पर बल देते हैं। रहीम की सतसई में सासारिक आचार की प्रधानता है, तुलसी की सतसई में सासारिक तथा नैतिक मर्यादा की प्रधानता है। इन दोनों सतसईयों में सूक्ति-परम्परा का रूप है।

मतिराम सतसई मतिराम के उत्कृष्टतम नायिका-भेद ग्रंथ ‘रसराम’ की रचना ‘बिहारी सतसई’ के आरम्भ होने से पूर्व ही सम्वत् १६६० के आसपास हो चुकी थी जिसमें ‘मतिराम सतसई’ के लगभग १२५ उत्कृष्टतम दोहे पाये जाते हैं। इससे स्पष्ट हो जाता है कि जब सवत् १६६१ के आसपास ‘बिहारी सतसई’ का प्रथम दोहा साभि-प्राय लिखा गया तो उस समय तक ‘मतिराम सतसई’ के उक्त दोहों की रचना हो

चुकी थी ।' मतिराम सतसई' किसी परिस्थिति विशेष की न तो रचना ही है और न इसकी रचना 'मोहरो' के नुस्खे पर ही की गयी है । इस कवि ने समय-समय पर अपने मस्ती के क्षणों में लिखा है जिससे उसके हृदय की सहज एवं स्वाभाविक अनुभूतियाँ सरल-तम भाषा में मर्मस्पर्शी प्रभावों के साथ अभिव्यक्त हुई हैं । इनके दोहों में बिहारी के दोहों की भाँति न तो 'तराशमठार' है और न ये वृद्धि को ही चमत्कृत करने का प्रयत्न करते जान पड़ते हैं ।

मतिराम त्रिपाठी प्रसिद्ध रीतिकालीन कवि भूषण त्रिपाठी तथा चिन्तामणि त्रिपाठी के भाई थे, ऐसा कहा जाता है । इनकी सतसई में अधिकांश दोहे 'रसरज' तथा 'ललित ललाम' ग्रन्थों से लेकर संग्रहीत कर दिये गए हैं । मतिराम और बिहारी के दोहों की तुलना करने पर बिहारी के दोहे काव्य की दृष्टि से अधिक समृद्ध हैं । मतिराम ने अपनी रचना-शक्ति विभिन्न ग्रन्थों के प्रणयन में लगायी जबकि बिहारी ने अपनी रचना-शक्ति का विभाजन न कर केवल सतसई के प्रणयन में ही सारी शक्ति लगा दी । फलतः बिहारी की सतसई का स्थान श्रेष्ठ है ।

रसनिधि सतसई रसनिधि सतसई के कवि रसनिधि का वास्तविक नाम पृथ्वीसिंह था । इनके विशाल ग्रन्थ 'रतन हजारा' का संक्षिप्त रूप 'रसनिधि सतसई' है । इनके लिखे अनेक ग्रन्थ हैं । ये मुख्यतः प्रेम के कवि हैं । प्रेम में इनका कवि-मन इतना तल्लीन है कि उसकी अभिव्यक्ति समय छोड़ देती है और अश्लीलता की सीमा में प्रवेग कर जाती है । इनकी भाषा में उर्दू-फारसी के शब्दों की प्रधानता है । इनका रचना-काल सम्भवतः १६६० और सम्बत् १७१७ के बीच का है । इन दोहों में लौकिक प्रेम की सरस अभिव्यक्ति को अत्यधिक स्थान मिला है ।

वृन्द सतसई इसकी रचना सवत् १७६१ में हुई । इस प्रकार यह 'तुलसी सतसई' से लगभग १६०-१२० वर्ष बाद की रचना सिद्ध होती है । वृन्द ने 'सत्य स्वरूप', 'भावपचाशिका', 'अलकार सतसई', 'शृंगार शिक्षा', 'हितोपदेशाष्टक' आदि कई ग्रन्थों की रचना की । इनके सभी ग्रन्थों में सतसई ही सर्वाधिक प्रसिद्ध हुई । 'वृन्द सतसई' के अन्तर्गत कोरे उपदेशों को ही स्थान नहीं दिया गया है, वरन् इसमें पायी जानेवाली सूक्तियों में सर्वत्र विदग्धता है । अपने सरस एवं सरल भावों तथा अनोखे दृष्टान्तों के कारण इस रचना को इतनी ख्याति मिली है जितनी गोस्वामी तुलसीदास की सतसई को भी नहीं मिली ।

राम सतसई इसके रचयिता रामसहायदास हैं । ये काशी-नरेश महाराज उदितनारायणसिंह के आश्रित थे । इस सतसई का रचनाकाल सम्बत् १८६० से १८८० तक का ठहरता है क्योंकि यह रामसहाय का रचनाकाल है । यह सतसई शृंगार प्रधान है तथा इस पर बिहारी का प्रभाव परिलक्षित होता है । शृंगार-प्रधान सतसईयों की परम्परा में इस सतसई का महत्त्व अवश्य है । इस सतसई के अध्ययन से स्पष्ट हो जाता है कि बिहारी की सतसई ने अपने परवर्ती काल को कितना प्रभावित किया है ?

विक्रम सतसई : 'विक्रम सतसई' के रचयिता वृन्देलखण्ड की चरखारी रियासत के राजा विक्रमसिंह हैं जिनका पूरा नाम विक्रमादित्य था । मतिराम के वज्र

बिहारीलाल जो सतसईकार बिहारी से भिन्न थे, इन्हीं के आश्रय में थे। इनका ~~रामसहाय~~ काल सवत् १८३६ से सवत् १८८६ तक रहा और इसी बीच इस सतसई की रचना की अनुमान किया जाता है। इनके दोहे उच्चकोटि के नहीं हैं किन्तु सतसई-परम्परा और विशेषकर 'बिहारी-सतसई' के प्रभाव का प्रमाण प्रस्तुत करने वाले अवश्य हैं। शृंगारिक सतसइयो में इस सतसई की विशेषता इसकी सरलता के कारण स्थापित हुई है।

'बिहारी-सतसई' का प्रभाव मतिराम, रसनिधि, रामसहाय, वृन्द तथा विक्रम, सभी की सतसइयो पर पड़ा है। समकालीन होने के नाते मतिराम और रसनिधि के ऊपर इस कथन को नहीं घटाया जा सकता किन्तु वृन्द, विक्रम और रामसहाय की सतसइयो पर तो यह कथन सर्वथा सत्य घटित होता है। कुल मिलाकर तथा 'बिहारी-सतसई' को लेकर सत्रहवीं शती से उन्नीसवीं शती के बीच आठ सतसइयो की रचना हुई जो साहित्यिक दृष्टि से अपना समुचित महत्त्व स्थापित करती हैं। आधुनिक काल में 'वीर सतसई', 'दुलारे दोहावली' आदि दोहा-ग्रन्थों की रचना हुई तथा दोहों की रचना आधुनिक काल में प्रायः होती रही है। दोहा-ग्रन्थों की दृष्टि से आधुनिक काल को उतना महत्त्व नहीं दिया जा सकता जितना भक्ति तथा रीतिकाल को। 'वीर सतसई' से केवल सतसई परम्परा के चालित होने का ही प्रमाण मिलता है।

सतसइयो का वर्गीकरण

हिन्दी की उल्लेखनीय सतसइयो का वर्गीकरण दो रीतियों से किया जा सकता है—एक, काल के अनुसार तथा दूसरा, उनकी प्रवृत्ति के अनुसार। काल के अनुसार विभाजन—

वर्ग क—सत्रहवीं शताब्दी में लिखित

१ तुलसी सतसई, २ रहीम सतसई।

वर्ग ख—अठारहवीं शताब्दी के आरम्भ में लिखित

१ मतिराम सतसई, २ बिहारी सतसई, ३ रसनिधि सतसई।

वर्ग ग—अठारहवीं शती के उत्तरार्द्ध में लिखित

१ वृन्द सतसई

वर्ग घ—उन्नीसवीं शती में लिखित

१ राम सतसई, २ विक्रम सतसई।

वर्ग च—बीसवीं शती में लिखित

१ वीर सतसई।

प्रवृत्ति के आधार पर सतसइयो का विभाजन इस प्रकार किया जा सकता है—

वर्ग क—सूक्तिप्रधान तथा उपदेशात्मक

१. तुलसी सतसई, २ रहीम सतसई, ३ वृन्द सतसई

वर्ग ख—शृंगारिकता-प्रधान

१. बिहारी सतसई, २ मतिराम सतसई, ३ रसनिधि सतसई

वर्ग ग—वीर रस प्रधान

१ वीर सतसई

विहारी ने पूर्ववर्ती संस्कृत, प्राकृत तथा हिन्दी साहित्य से प्रभाव ग्रहण किया है। शृंगार-प्रधान रचनाएँ ही उनके लिए अधिकांशतः आदर्श की प्रेरणाएँ रही हैं। 'गाथा सप्तशती', 'आर्या सप्तशती', 'अमरक शतक' जैसे ग्रन्थों से उन्होंने भाव ग्रहण किया है। अपनी मौलिकता को सुरक्षित रखते हुए उन्होंने विभिन्न सूत्रों से आधार एकत्र किए हैं।

सतसई की परम्परा का अध्ययन करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि यह परम्परा दीर्घकालीन तथा सुदृढ़ है। मुक्तक काव्य में इसका स्थान समृद्धिपूर्ण है ही, काव्य में भी इस परम्परा को सुनियोजित स्थान प्रदान किया गया है। मुक्तक रचना में दोहा तथा आर्या की रचना कठिन साधना का मार्ग समझा जाता है। फलतः इतनी लम्बी तथा दीर्घकालीन परम्परा के बीच आर्या तथा दोहा-प्रधान मुक्तक ग्रन्थों की संख्या थोड़ी ही गिनी जाती है। यदि केवल सतसईयों की गणना की जाए तथा आर्या और दोहा छंदों की ही सतसईयों को लिया जाय तो यह संख्या और भी अल्प हो जाएगी। मुख्यतः सतसई-परम्परा में तीन ही सतसईयाँ सतसई की कसौटी पर सर्वाधिक सफल उतरती हैं। प्राकृत में 'गाथा सप्तशती' अथवा 'गाहा सतसई', संस्कृत में 'आर्या सप्तशती' तथा हिन्दी में 'विहारी सतसई'। वैसे 'अमरक शतक' को भी संस्कृत में श्रेष्ठ स्थान प्राप्त है किंतु 'अमरक शतक' को मुक्तक काव्य के अन्तर्गत मानकर भी उसे सतसईयों से भिन्न मानना चाहिए। संख्यापरक ग्रन्थ होने के कारण इसकी चर्चा सतसईयों के बीच भले ही कर ली जाए किंतु आर्या तथा दोहा छंद ही सतसईयों के लिए उपयुक्त छन्द मिष्ट होते हैं। संख्यापरक नामों में बाह्य साम्य केवल पद्धति के अनुकरण का होता है किन्तु उनके आन्तरिक संगठन भिन्न छन्दों के माध्यम से होते रहे हैं। अतः नामकरण की पद्धति में साम्य देखकर इन ग्रन्थों में साम्य पूर्णतः स्थापित करना समुचित नहीं। हिन्दी में जो सतसईयों का प्रचलन हुआ है, वह दोहा छंद के माध्यम से हुआ है। प्रायः सभी सतसईयों में दोहा छंद ही है। इस बात के अनेक स्वस्थ प्रमाण हैं कि हिन्दी की सतसईयाँ 'गाथा सप्तशती' और 'आर्या सप्तशती' के समीप अधिक हैं, अन्य ग्रन्थों के समीप कम तथा हिन्दी सतसई परम्परा का मूल स्रोत ये दोनों सप्तशती ग्रन्थ ही हैं। बाह्य तथा आन्तरिक दोनों प्रकार से इन रचनाओं ने हिन्दी की सतसई-परम्परा को सम्पूर्णतः प्रभावित किया है और इन्हीं इस परम्परा की आदि भूमि के रूप में स्वीकार करना ही होगा।

सतसईयों में शृंगारिक भावना को जितनी विस्तृत भूमि प्राप्त हो सकी है उप-देगात्मक भावना को उतनी नहीं अथवा यदि दूसरे प्रकार से कहा जाय तो यह कहना समुचित जान पड़ता है कि सतसई की समस्त परम्परा में शृंगारप्रधान सतसईयों को प्रमुखता मिली है। सूक्ति सतसईयों का स्थान शृंगारिक सतसईयों के पश्चात् आता है। परम्परा का आरम्भ हाल की 'गाथा सप्तशती' से हुआ है जो शृंगारिक प्रवृत्तिकी रचना है। फलतः शृंगारिक सतसईयों को जितनी अधिक तथा स्वस्थ भूमिका प्राप्त हो सकी है उस अनुपात में उनका विकसित होना आवश्यक था। यही कारण है कि शृंगारिक सतसईयाँ अधिक प्रसिद्ध तथा सफल काव्यपूर्ण हो सकी हैं। प्राकृत की 'गाथा सप्तशती' संस्कृत की 'आर्या सप्तशती' तथा हिन्दी की 'विहारी सतसई' तीनों ही शृंगार-प्रधान सतसईयाँ अपनी भाषा का गौरव बढ़ाती हैं। यदि उन्हें सतसई परम्परा में वृहत्तम के नाम से

पुकारा जाए तो वह सर्वथा उचित होगा ।

शृंगार सतसइयो की सफलता तथा प्रमुखता का कारण उनका रस-प्रधान होना है । इसके अतिरिक्त शृंगार रस की व्यापक पीठिका का आश्रय लेने के कारण इन सतसइयो के साहित्य के लिए विकास का समुचित क्षेत्र प्राप्त हो गया है । साहित्य-रचना के लिए यो भी शृंगार रस का आश्रय व्यापक माना जाता रहा है किन्तु दोहा तथा आर्या जैसे छन्द के लिए तो यह सर्वथा उपयुक्त आश्रय प्रतीत होता है । रस के अधीन होकर ही छोटे छन्दो की विशेषता खुल पाती है । बिहारी और मतिराम की सतसइयाँ रस से पूर्ण है किन्तु बिहारी की प्रतिभा का सचय एक ही पर हुआ है और मतिराम की प्रतिभा कई स्थानो मे विभाजित हो गयी है । यही कारण है कि यदि दोनो को समान प्रतिभा का कवि मान लिया जाए तब भी बिहारी की सतसई मे प्रतिभा तथा साहित्य की श्रेष्ठता परिलक्षित होती है । वैसे बिहारी को प्रतिभा की दृष्टि से मतिराम से अधिक श्रेष्ठ कहा जाएगा । इतिहास मे बिहारी को कवि की दृष्टि से ऊँचा स्थान मिलता आया है । बिहारी ने एक सतसई के लिए साधना करके जीन खोया नही, पाया ही है । इस दूरदर्शिता का परिचय दूसरा कोई रीति कवि नही दे सका ।

सतसई में प्रेम-वर्णन

डॉ० रामरतन भटनागर

विहारी सौन्दर्य के साथ प्रेम के भी कवि है। उनके प्रेम का आदर्श कितना ऊँचा है, यह निम्न दोहे से स्पष्ट है—

गिरि ते ऊँचे रसिक मन, बूडे जहाँ हजार।

बहै सदा पसु नरन को, प्रेमपयोधि पगार ॥

—पर्वत से भी अधिक ऊँचे रसिको के मन जिस प्रेम-समुद्र में हजारों की सख्या में डूब गये हैं, वह प्रेम-समुद्र अ-रसिको को उथला लगता है।

विहारी ने साधारणतः उस प्रेम का वर्णन किया है जिसका आश्रय रूप है। यहाँ हमें यह भी समझ लेना चाहिए कि विहारी को रूप-सौन्दर्य बड़ा ही प्रिय है तथा कृष्ण-भक्ति में लीला-प्रेम के बाद अथवा उतना ही कृष्ण के रूप-सौन्दर्य-प्रेम का भी स्थान था। उनकी त्रिभंगी छवि में रूप-सौन्दर्य की पूर्णता है। इस रूप-प्राधुरी से आकर्षित मन की दशा का वर्णन विहारी की सतसई में कई बार आया है—

डर न टरै, नौद न परै, हरे न कालविपाक।

छिनक छाकि उछकै न फिरि, खरौ विषम छवि-छाक ॥

फिर फिर चित उतही रहत, टुटी लाज की लाव।

अग अग छवि झौर में, भयो भौर की नाव ॥

इस प्रेम में विचित्रता और विवशता का भी प्रमुख स्थान है।

क्यो बसिए, क्यो निबहिए, नीति नेहपुर नाहिं।

लगालगी लोचन करै, नाहक मन बैधि जाहिं ॥

छुटत न पैयत छिनिक बसि, नेह-नगर यह चाल।

मार्यो फिरि फिरि मारिए, खूनी फिरत खुस्याल ॥

या अनुरागी चित्त की गति समुझै नाहिं कोय।

ज्यो-ज्यो बूडें श्याम रंग, त्यो-त्यो उज्ज्वल होय ॥

विहारी ने जिस प्रेम का वर्णन किया है वह दृढ प्रेम है। वह क्षण-क्षण परिवर्तित

नही होता । उसमे ऐन्द्रियता नहीं है । वह भीतर तक प्रवेश कर जाता है—

सब ही तन समुहति छन, चलति सबन दै पीठि ।

वाही तन ठहराति यह, किबुलनुमा लौं दीठि ॥

इस प्रेम को सन्देह, ईर्ष्या, द्वेष, ससार-भय कोई भी नहीं मिटा सकता—

खल-बढई बल करि थके, करै न कुवत-कुठार ।

आलबाल उर झालरी, खरी प्रेम-तर डार ॥

इस प्रेम की चरमावस्था पर पहुँचकर प्रेमी की यह दशा होती है—

वहके सब जी की कहत, ठौर कुठौर लखै न ।

छिन औरे छिन और से, ये छवि-छाके नैन ॥

उस समय प्रिय की प्रत्येक वस्तु उसके लिए आलम्बन बन जाती है—

अँचे चितै सराहियत, गिरह कबूतर लेतु ।

झलकत दृग, मुलकित बदन, तनु पुलकित, किह हेतु ॥

आर प्रेम का कष्ट, कष्ट नहीं रह जाता, वरन् प्रेमपात्र के विरह-दुःख में प्रेमी के प्राण रहते हैं—

इहि काँटौ, मौ पाइ गडि, लीनी मरति जिवाइ ।

प्रीति जतावत भीति सौं, मीत जु काढ्यो आइ ॥

विहारी इस मानुषी प्रेम की उच्च तन्मयासक्ति की दशा की कल्पना करते हैं जब प्रिय में तल्लीनता इतनी बढ़ जाती है कि प्रेमी अपने में ही प्रेमपात्र का आरोप कर लेता है—

पिय कै ध्यान गही गही, रही वही ह्वै नारि ।

आपु आपु ही आरसी, लखि रीझति रिझवारि ॥

इससे ऊँचा प्रेम क्या होगा ?

विहारी के प्रेम-सम्बन्धी दोहो और उक्तियों को पढ़ने से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रेम के सम्बन्ध में उनका एक विशिष्ट दृष्टिकोण है । प्रेमी पहले सौन्दर्य से आकर्षित होता है । वह रूप-रस-गंध (इन्द्रियों के विषयो) पर मुग्ध हो जाता है । उसके प्रेम में वासना का प्राधान्य है । परन्तु धीरे-धीरे वह प्रेम भीतर प्रवेश कर जाता है । वह ऐसी वस्तु नहीं रहता जिसका आधार बाह्यरूप ही हो । फिर वही प्रेम प्रेमी का सर्वस्व हो जाता है । उसी में उसकी सारी आकांक्षाएँ केन्द्रित रहती हैं ।^१ उसकी प्रत्येक वस्तु उसे प्रिय हो जाती है । उसकी उड़ाई हुई पतंग की छाया पाने को प्रेमी दौड़ता है ।^२ उसकी दशा चकई की तरह हो जाती है ।^३ जैसे-जैसे विरह काट करता जाता है, समय बीतता है वैसे-वैसे

१ छला छबोले छैल को, नवल नेह लहि नारि ।

चूमति, चाहति, लाय उर, पहिरति, घरति उतारि ॥

२ उडत गुडि लखि ललन की, भगना अगना मांह ।

बोरी लौ बोरी फिरति, छुवति छबोली छांह ॥

३ उत तैं इत, इत तैं उतहि, छिनक न कहु ठहराति ।

जक न परति चकरी भई, फिर आवति फिर जाति ॥

प्रेम दृढ होता जाता है, ^१ प्रेमी के प्राण प्रेमपात्र के हाथ में चले जाते हैं। ^२ मन, वचन, कर्म, आत्मा—कुछ भी उसका नहीं रहता, वह सम्पूर्ण रूप से प्रेमपात्र को समर्पित हो जाता है। ^३ उसको यह दृढ निश्चय रहता है कि प्रेमी उसकी बात समझता है। इस उच्च दशा तक पहुँचकर सदेश (पत्र) का स्थान ही नहीं रह जाता। हृदय स्वयं सदेशवाहक हो जाता है। ^४

इस अवस्था में यदि प्रेमपात्र से उसकी भेट हो गई तो वह उसी को देखता है, उसी के विषय में श्रवण करता है, उसी का चिंतन करता है। ^५ परन्तु यदि प्रेमपात्र की भेट सम्भव भी नहीं हो, तो भी प्रेमी को कोई चिन्ता नहीं। वह प्रत्येक क्षण प्रेमपात्र के ध्यान-दर्शन में लीन रहता है। यही उसके लिए प्रत्यक्ष दर्शन के समान वास्तविक है। ^६

परन्तु क्या बाह्य रूप-रंग ही सब-कुछ है? विहारी रूप-रंग और सौन्दर्य के चित्तेरे होते हुए भी उनकी असारता जानते हैं। सौन्दर्य वस्तु में नहीं होता, चाहनेवाले के मन में होता है, विहारी जैसे रसिक के लिए यह समझना कठिन नहीं। वे कहते हैं कौन जाने, कोई किसी को कब सुन्दर लगने लगे। मन की भावना है, जहाँ एक बार प्रेम उत्पन्न हुआ कि सुन्दरता वही—

समै समै सुन्दर सबै, रूप कुरूप न कोय ।

मन की रुचि जैती तितै, तित तेती छवि होय ॥

विरह-वर्णन

विहारी का विप्रलभ काव्य भी विशद है। उसमें रूढ़ि और परम्परा का अधिक प्रभाव पड़ा है। फारसी के साहित्यिक वातावरण का प्रभाव भी दृष्टिगोचर है। इन्हीं कारणों से उनकी विरह-सम्बन्धी उक्तियाँ अधिकतर ऊहात्मक हो गई हैं। विरह-वर्णन में विहारी ने चमत्कार-वक्रता, व्यंग्य अतिशयोक्ति और अत्युक्ति का आश्रय लिया है। उनका पद-विन्यास भी वातावरण-सृष्टि में सहायता देता है। उदाहरण के लिए, विरह-ताप की प्रबलता के सम्बन्ध में कई अतिशयोक्तियाँ मिलेंगी—

१ करत जात जेती कटनि, बड़ि रस सरिता सोत ।

आलबाल उर प्रेम तरु, तितौ-तितौ दृढ होत ॥

२ मन न धरति मेरो कहो, तू आपने सयान ।

अहै परनि पर प्रेम की, पर-हथ पारन प्रान ॥

३ कहा भयौ जो बीछुरे, मो मन तो मन साथ ।

उड़ी जाति कितऊ गुड़ी, तऊ उडायक हाथ ॥

४ कागद पर लिखत न बनत, कहति सदेश लजात ।

कहिहै सब तैरो हियो, मेरे हिय की बात ॥

५ “तत्प्राप्य तदेवालोकयति तदेव शृणोति तदेव चिन्त्ययति ।”

(नारद भक्ति सूत्र)

६. ध्यान आनि ढिग प्रान पति, मुदित रहत दिन राति ।

पल कम्पति, पुलकति पलक, पलक पसीजति जाति ॥

सोरे जतननि सिसिर रितु, सहि विरहिन-तन-ताप ।
 बसिवै को ग्रीसम दिननि, पर्यौ परौसनि पाप ॥
 आड़े दै आले बसन, जाड़े हू की राति ।
 साहस कै कै नेह बस, सखी सबै ढिग जाति ॥
 ओंघाई सीसी सुलखि, विरह विथा बिललात ।
 बीचाहि सूखि गुलाब गौ, छोटौ छुई न गात ॥
 जिहि निदाघ दुपहर परै, भई माह की राति ।
 तिहि उसीर की रावटी, खरी आवटी जाति ॥
 वियोगिनी के लिए प्राकृतिक गुण भी उलटे हो जाते हैं—
 हौं हो बौरौ बिरह बस, कै बौरौ सब गाम ।
 कहा जानि ये कहत है, ससिहि सीतकर नाम ॥

प्रिय के वियोग में वह इतनी कृश हो जाती है कि—
 इत आवत चलि जात उत, चली छ-सातक हाथ ।
 चढी हिंडोरे सी रहै, लगी उसासनि साथ ॥

यह कृशता की पराकाष्ठता हुई। नायिका इतनी बदल जाती है कि सखियाँ कठिनता से पहचान पाती हैं या किसी विशेष संकेत आदि से ही पहचान पाती हैं—

कर के भीड़ें फुसुम लौ, गई बिरह कुम्हलाय ।
 सदा समीपनि सखिनिहूँ, नीठि पिछानी जाय ॥

मौत को वह दिखलाई नहीं पड़ती या मौत उस तक किसी प्रकार पहुँच ही नहीं सकती—

करी बिरह ऐसी तऊ, गैल न छाँडतु नीच ।
 दीने हूँ चसमा चखनि, चाहै लखै न भीच ॥
 नित ससौ हसौ बचतु, मानौ इहि अनुमान ।
 बिरह अगनि लपटानि सकै, छपट न भीच सिचान ॥

मरने की चेष्टा करने पर भी नायिका मर नहीं पाती—

मरिवै को साहस कियौ, बढ़ी बिरह की पीर ।
 दौरति है समुहैं ससी, सरसिज, सुरभि समीर ॥

स्पष्टतः, इन दोनों में चमत्कार की प्रवृत्ति ही अधिक है। यह उस युग का तथा विदेशी साहित्य का प्रभाव है। इस प्रकार के दोहों को हम इस तरह श्रेणीबद्ध कर सकते हैं—

- १ कृगता-सम्बन्धी दोहे—हवा के साथ हिलना, मौत का ढूँढ न पाना ।
- २ ताप-सम्बन्धी दोहे—पत्रिका का हाथ लगते जल जाना, लुथो का चलना, इत्र का शीशी से गिरते ही भाप बन जाना ।

३ निश्वास में झूले-सा झूलना ।

४ आँसू की नदी बहा देना ।

विहारी की ये बिरह-वर्णन-सम्बन्धी सूक्ष्मे विदेशी प्रेम-कविता की परम्परा से

प्रभावित है । उस समय दरवारो मे फारसी भाषा का प्रभाव था और विहारी का अपने वातावरण से प्रभावित हो जाना असम्भव नहीं हो सकता । फिर विहारी जिस मुक्तक कविता (गाथा, आर्या, अमरुक शतक) को आदर्श बनाकर चले थे, अन्तरंग और बहिरंग दोनों की दृष्टि से वह विदेशी कविता के बहुत निकट पड़ती थी ।

फारसी कविता की शैली भी मुक्तक है । छन्द का नाम गजल है । प्रत्येक गजल मे पाँच, सात, नौ, ग्यारह अथवा पन्द्रह शेर होते हैं । प्रत्येक शेर मे दो चरण (मिसरे) । गजल मे कई प्रकार की छन्दो का प्रयोग होता है । भाषा मे काफी वैचित्र्य है । कुछ कवियो ने सीधी-सादी भाषा मे प्रेम की वेदना का चित्रण किया है । परन्तु अधिकांश मे भाषा की वक्रता और आलंकारिक प्रयोग पाये जाते हैं परन्तु ऐसे स्थलो पर भी भाषा की सफाई को हाथ से नहीं जाने दिया जाता और मुहावरो का प्रचुर प्रयोग उस काव्य को सर्वसुगम बना देता है ।

अन्तरंग की दृष्टि से फारसी प्रेम-कविता विरह या विप्रलम्भ प्रधान है । विरह-सम्बन्धी उक्तियों मे चमत्कार, अतिशयोक्ति, सूक्ष्मता से काम लिया गया है । सैकड़ो शेर प्रेमी की कृशता के सम्बन्ध मे मिलेगे । वाग्वैदग्ध्य और नाटकीयता को भी स्थान मिला है । विरह की जलन और तीव्रता की व्यञ्जना के लिए प्रकृति को प्रेमी की निगाहो से देखा गया है । उसका स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं, कवि उसे उद्दीपन के रूप मे ही सामने लाता है । प्रकृति के स्वतन्त्र चित्र बहुत कम हैं, जो हैं भी वे रूढ़ि से प्रभावित । भावपक्ष जहाँ एक ओर सूफी-प्रेम से प्रभावित है, वहाँ दूसरी ओर लौकिक प्रेम से । सूफी-कविता मे प्रेम के खुमार या नशे (मद) का विशेष स्थान है । इसलिए फारसी साहित्य मे इस प्रकार के अनेक शेर मिलेगे । सूफी लोगो की प्रेमिका (माशूक) परमात्मा होता था । उन्हे आत्मा की कठोर साधना और कठोर विरह-वेदना को इंगित करना था । इस कारण इन्होंने एक नयी शैली की कल्पना की जहाँ प्रेमिका अत्यन्त कठोर है, और प्रेमी पद-पद पर बलिदान करता है । प्रेमिका की यह कठोरता सूफी-काव्य की विशेषता है, परन्तु पारलौकिक इंगित के कारण यह अस्वाभाविक नहीं लगती । परन्तु जहाँ इस प्रकार का सदर्भ उपस्थित नहीं होता, वहाँ अस्वाभाविक और हास्यास्पद हो जाती है ।

परन्तु विरह दशा के ऐसे वर्णन भी मिलते हैं जहाँ विहारी ने स्वाभाविकता को हाथ से जाने नहीं दिया—

विरह विपति दिन परत ही, तजे सुखनि सब अग ।
रहि अवलौंज दुखौ भये, चलाचली जिय सग ॥
सरन भलौ वरु विरह तें, यह विचार चित जोय ।
मरन छुटै दुख एक कौ, विरह दुहँ दुख होय ॥
चलत चलत लौं ले चले, सब सुख सग लगाय ।
शीषम वासर सिसिर निशि, पिय मो पास बसाय ॥^१

१ अहो अहो निर्बाहिमा हिमागसे पयमि प्रपेदे प्रति ता स्मरादिताम
तपत् पूर्तायिपि मद सांभरा विभावरी निविभरा वभूविरे

(श्री हर्ष—दमयन्ती का विरह-वर्णन)

में लै दयौ लयौ सुकुर, छुवत छनक गौ नीर ।

लाल तिहारो अरगजा, उर ह्वै लग्यौ अबीर ॥^१

कही कही स्वाभाविकता और अतिशयोक्ति का इतना सुन्दर मेल हुआ है कि देखते ही बनता है—

सुनत पथिक मुंह माह निसि, लुएं चलति उहि गाम ।

बिन बूझे बिन ही सुने, जियति विचारी बाम ॥

इस प्रकार हम देखते हैं कि विहारी के प्रेम का रूप अत्यन्त सुन्दर एवं परिष्कृत है, यद्यपि कही कही वह अपने ऊँचे स्थान से गिर भी जाता है। ऐसा केवल वही होता है जहाँ विहारी अपने व्यक्तित्व से हट जाते हैं अथवा बाह्य प्रभावों से प्रभावित हो जाते हैं। ये प्रभाव तीन हैं—

१ तत्कालीन परिस्थिति का प्रभाव—

विहारी के युग की रुचि दूषित हो चुकी थी। 'अली कली सौ बिध रह्यौ'—यह दोहा उस समय की मनोवृत्ति का ठीक-ठीक चित्र हमारे सामने उपस्थित करता है। इस शृंगार रुचि के अस्वस्थ होने का प्रभाव विहारी की रचना पर स्पष्ट रूप से लक्षित है, जैसे इस दोहे में—

लरिका लेवे के मिसुनु, लगर मो ढिग आइ ।

गयो अचानक आगुरी, छाती छैल छुवाइ ॥

२ साहित्य परम्परा का प्रभाव—

साहित्य परम्परा का प्रभाव कई ढंग से विहारी-सतसई में आया है। एक, उसमें शृंगार के रसराजत्व पर इतना बल दिया गया है कि अन्य रसों की उपेक्षा ही नहीं की गई है, उन्हें उसके मेल से दूषित बना दिया गया है। प्रमाण यह दोहा है—

बिहस बुलाइ विलोकि उत, प्रौढ़ तिया रसधूमि ।

पुलकि पसीजति पूत को, पिय-चूम्यौ मुख चूमि ॥

जिसमें वात्सल्य से शृंगार की उद्भावना की गई है। दूसरे, उसमें प्राचीन साहित्य पद्धति को आधार मानकर सुरतारम्भ, सुरतात, विपरीतरति, गर्भिणी आदि के चित्र उपस्थित किये गए हैं। यद्यपि विहारी ने इन प्रसंगों के अवसरो पर अत्यन्त सयम से काम लेना चाहा है, परन्तु वे स्पष्ट ही सफल नहीं हुए हैं। वे काजल की कोठरी में घुसे हैं, इसीसे वे बिना 'लीक लगे' नहीं रह सके। सूरदास के काव्य में सुरत और विपरीत का वर्णन है, परन्तु उस पर आध्यात्मिकता के आरोपण की चेष्टा की गई है, इससे उसके दूषणों का परिहार हो जाता है। विहारी का काव्य प्रकृत-काव्य है। यद्यपि सुरत और विपरीत का भी प्रकृत जीवन में स्थान है, परन्तु सभी प्रकृत बातों को काव्य का

१ घेतूण चुराण मुटिठ इठि सूमसि आए वेपमाणए
मिसणे भित्ति मियअय इत्ये गन्धोदअ जा अम्
(गृहीत्वा चूर्णमुष्टि हर्षोत्सुकिताया वे पयानीया
अवकिरमीति प्रियतम हस्ते गन्धोदक जातम् ।

विषय बनाया जाय, यह आवश्यक नहीं है । तीसरे, उस पर 'गाथा' और 'दोहा' अपभ्रंश-प्राकृत साहित्य का प्रभाव है जिससे नागरिकता से हटकर कवि सामान्य ग्राम्य जीवन की ओर मुड़ आये थे—

दृग थिरकौ है अधुखुलें, देह थकौ है ढार ।

सुरत-सुखित-सी देखियति, दुखित गरभ के भार ॥

ण विरह आइगरुण वि तम्मइ हिए भरेण, गवमए ।

जह विपरीअरित हुअण विअम्भि सोहण अपावन्त ॥

(गाथासप्तशती ५-८३)

चौथा प्रभाव है तत्कालीन साहित्यिक आन्दोलन का जिसके कारण शृंगार रस के भावों को अलंकार निरूपण और नायिका-भेद का ढाँचा भरने के लिए उपस्थित किया जाता था । यह अवश्य है कि विहारी ने अपने दोहों को अत्यंत स्वतन्त्रता से बनाया और बनाते समय वे किसी रीति परस्परा से बद्ध नहीं हुए, परन्तु कुछ दोहों में अवश्य नायिका-भेद और अलंकार-निरूपण उनके लक्ष्य रहे हैं ।

३ फारसी साहित्य का प्रभाव —

फारसी साहित्य के प्रेम-निरूपण का प्रभाव कुछ दोहों में है । इन दोहों में विहारी भारतीय संस्कृति से हट गये हैं, यह प्रभाव विशेष रूप से विरह-वर्णन पर पड़ा है ।

सतसई में नीति-वर्णन

डॉ० भगवतस्वरूप मिश्र

‘नीति’ शब्द जिन अर्थों में प्रयुक्त होता है उन सभी के मूल में जीवन-यात्रा को सुखपूर्वक आगे बढ़ाने की युक्ति एवं आकांक्षा का भाव अवश्य अन्तर्हित रहता है। ‘ले जाना या आगे बढ़ाना’ यह अर्थ नीति शब्द को अपनी धातु से ही प्राप्त हुआ है। धर्म ही जीवन को आगे बढ़ाने का मूल प्रेरक और साधन है अतः मूलतः धर्माचरण या कर्तव्या-कर्तव्य की विभिन्न पद्धतियाँ ही नीति हैं। ‘एवम् कर्तव्यमेवम् न कर्तव्यमित्यात्मको यो धर्मः सा नीतिः’ नीति मजरी घाद्विवेद पर एक दूसरे प्रयोग में धर्म और नीति के अर्थों में एक सूक्ष्म अन्तर भी है। धर्म में ऐहिक लाभ-हानि अथवा व्यवहार की दृष्टि हमेशा मानदण्ड नहीं रहती। धर्म और ऐहिक का दृष्टि में पारस्परिक विरोध भी सम्भव है। धर्म ऐसी व्यवस्था में लाभ-हानि या व्यवहार बुद्धि की अपेक्षा भी कर सकता है। धर्म में अभ्युदय एवं निःश्रेयस का समन्वय है। उसके स्वरूप में चिर-न्तनता है पर नीति ऐहिक लाभ-हानि या व्यवहार बुद्धि के अनुकूल बदलती रहती है। हमारे शब्दों में नीति सामयिक धर्म कही जा सकती है। वह जीवन की गुत्थियों को सुलभाने की, उसे सुखपूर्वक आगे बढ़ाने की कोई युक्ति, उपाय या चाल भी हो सकती है। धर्माचरण के प्रकार या गुत्थियों को सुलभाने के उपाय-इन दोनों ही अर्थों के मूल में जीवन का दृष्टिकोण नियामक बनकर रहता है। अतः एक प्रकार से जीवन तथा उसके विभिन्न पक्षों के दृष्टिकोण नीति ही है। अर्थनीति, राजनीति आदि शब्दों में नीति का यही अर्थ है। नीति का दृष्टिकोण वाला अर्थ अन्य अर्थों का नियामक होने के कारण उन सबके अन्तर्गत प्रवाहित रहता है। इस प्रकार कुल मिलाकर नीति के दो अर्थ हैं एक व्यापक और दूसरा सकुचित। मंगल विधान एवं धर्माचरण के विभिन्न प्रकार व्यापक अर्थ हैं तथा व्यवहार पटुता या कुशलता के विभिन्न उपाय युक्ति और दृष्टिकोण सकुचित। इन दोनों ही दृष्टियों से काव्य का मूल्यांकन अपेक्षित है।

विहारी के नीति सम्बन्धी दोहों में मंगल विधान के किसी व्यापक, उदार एवं महान् विचारधारा की अपेक्षा जीवन की सुख-सुविधा के लिए अपेक्षित व्यवहार पटुता की नीतियाँ एवं सामान्य जीवन के अनुभवों को ही प्रमुख स्थान मिला है। वस्तुतः विहारी

ने अपने सम्पूर्ण काव्य में जीवन की जो कल्पना की है वह केवल हास्य-उल्लास, राग-रग एवम् भोग-विलास का ही सामान्य जीवन है। उस जीवन के कोई महान् आदर्श नहीं है, उसका कोई उच्च दर्शन नहीं है। उनके नीति सम्बन्धी दोहो की सख्या शृंगार सम्बन्धी दोहो की अपेक्षा है भी बहुत कम और उनमेंसे शृंगार के स्वर भ्रुकृत हो रहे हैं। अधिकांश में तो अनेक स्थानों पर वही स्वर अधिक मुखरित प्रतीत होता है। जैसे—

सम्पति केस सुदेस नर नमत दुहुक इक जानि ।

विभव सतर कुच नीच नर नरम विभव की हानि ॥

जेती सपति कृपनि की तेती सूमति जोर ।

बढत जात ज्यो-ज्यो उरज त्यो-त्यो होत कठोर ॥

सगति दोषु लगे सबनु कहेति साचे बैन ।

कुटिल बक भू सग भए कुटिल बक गति नैन ॥

उपरोक्त दोहो में शृंगार के स्वर इतने स्पष्ट एवं मुखर हैं कि नीति का केवल उन पर क्षीण आवरण भर रह गया है जैसे—प्रकृति चित्रण के अनेक स्थलों पर तुलसी का हृदय प्रकृति की अपेक्षा अप्रस्तुत विधान के रूप में लाये गए नीति-सिद्धांतों में अधिक रम गया है वैसे ही बिहारी का हृदय अप्रस्तुत विधान के लिए भी प्रयुक्त शृंगार की अनुभूति में ही अधिक रमा है। 'नहीं पराग नहि मधुर मधु,' 'जिन-दिन देखे वे कुसुम' जैसे प्रसिद्ध दोहो की मूल व्यंजना भी वास्तव में शृंगार ही हैं। पर बिहारी में शुद्ध नीति के दोहो का भी अभाव नहीं है। उनके विषय भी बहुविध हैं उन पर आगे विचार किया गया है।

किसी भी कवि पर नीति की दृष्टि से विचार करने से पूर्व नीति और काव्य के पारस्परिक सम्बन्ध को भी स्पष्ट रूप से निश्चित करके चलने की आवश्यकता है। काव्य का नीति से विषय और प्रयोजन दोनों ही दृष्टियों से सम्बन्ध है। नीति काव्य का प्रयोजन है, यह सिद्धांत चाहे सर्वमान्य न हो, पर कम से कम साहित्य चिंतकों का एक समुदाय काव्य को नीति से विच्छिन्न करके कभी नहीं देख सकता। 'शिवेतरक्षति तथा कान्ता-सम्मित' उपदेश भी काव्य के प्रधान प्रयोजनों में से हैं। यह भारतीय चिन्तन की सर्वमान्य धारणा है। पाश्चात्य चिन्तकों का भी एक बहुत बड़ा समुदाय उपदेश और नीति को काव्य का प्रमुख प्रयोजन मानता है। काव्य नीति का प्रत्यक्ष उपदेष्टा भी हो सकता है और परोक्ष प्रेरक भी। नीति के उपदेश उससे व्यंजित भी हो सकते हैं। व्यवहार पटुता की युक्ति, चाल आदि वाले अर्थ को ध्यान में रखकर नीति को काव्य का प्रयोजन मानने वाले समीक्षकों की सख्या भले ही बहुत थोड़ी ही हो, उनका सिद्धान्त कम दृढ़ आधार भित्ति पर खड़ा हुआ भी माना जा सकता है। पर मंगल विधान के व्यापक सिद्धान्तों के अर्थ में नीति काव्य के मूल प्रयोजनों में से एक है, इस सिद्धांत को मानने वाले समीक्षकों की सख्या कम नहीं है और उनके द्वारा अपनाई गई भूमि भी पर्याप्त है।

काव्य और नीति का दूसरा सम्बन्ध विषय और विषयी का है। काव्य के अन्य विषयों की तरह 'नीति भी काव्य का एक विषय है। बिहारी के परिप्रेक्ष्य में पहले की अपेक्षा दूसरे ही पक्ष का अधिक महत्त्व है। पर इसका यह अभिप्राय नहीं है कि बिहारी

के काव्य का नैतिक मूल्याकन नितान्त असमीचीन एव आरोप मात्र है। हाँ, यह निश्चित है कि विहारी रूढ़ एव सकुचित अर्थ वाली सदाचार या धर्म-नीति के प्रत्यक्ष उपदेष्टा तो नहीं कहे जा सकते हैं। वे तो शृंगारी जीवन के उन्मुक्त हास-विलास और उल्लास के कवि हैं। वे प्रेय के कवि हैं—श्रेय के उतने नहीं।

भक्ति-साहित्य ने जन-जीवन को एक उदार, व्यापक एवं स्वस्थ जीवन-दर्शन दिया। उससे मानवता के उस स्वरूप की प्रतिष्ठा हुई जिसमें आचार, व्यवहार आदि की सभी नीतियों का 'शाश्वत मंगल' से समन्वय हो सका। यह जीवन-दर्शन आज भी अधिकांश भारतीयों के जीवन-मूल्यों की आधार-शिला है। यद्यपि आज आमूल क्रान्ति लाने वाले परिवर्तनों के लक्षण भी स्पष्ट दीख रहे हैं। मध्यकाल में ही भक्ति, ज्ञान और वैराग्य के सम्मिलित दृष्टिकोण का एक रूप रुढ़िग्रस्त होकर पवित्रतावादी अतिवादिता को भी पहुँच गया तथा जीवन की सहज आकांक्षा काम और शृंगार को कुत्सित कहकर अस्वाभाविक रूप से उन्हें कुचलने का दम्भ भी भरने लगा। शृंगार सच्चे विरक्त के लिए चाहे आकर्षण का विषय न हो पर सामान्य जन के लिए तो वह जीवन का सहज रूप है। उसका अस्वाभाविक रीति से हनन केवल पाखण्ड है। इस शृंगार के प्रति बढ़ती हुई हीन दृष्टि तथा जीवन के सहज उल्लास के विरुद्ध बढ़ते हुए तथाकथित पवित्रतावादी निषेधात्मक दृष्टिकोण के विरुद्ध क्रान्ति के परिणामस्वरूप ही रीतिकाल में शृंगार का नद उमड़ पड़ा था। जीवन को अति पवित्रतावादी जड़ कारा से मुक्ति दिलाकर जीवन के उन्मुक्त उल्लास की अनुभूति में ही रीतिकाल का महत्त्व है। इसमें अतिरेक अवश्य हो गया था। यह बुद्धि उस जड़ कारा से मुक्ति दिलाने के लिए तथा तत्कालीन परिस्थितियों में सहज और स्वाभाविक थी। पर मूलतः जीवन का शृंगारमय उल्लास ही रीतिकालीन साहित्य की देन है। जीवन-मूल्य का यही स्वरूप उसके द्वारा स्वीकृत हुआ है। रीतिकाल के इस महत्त्व एव स्वरूप की प्रतिष्ठा में विहारी का योगदान किमी से भी कम नहीं है। भक्ति साहित्य द्वारा उद्भावित स्वस्थ, मंगलमय एव व्यापक जीवन-दर्शन को जीवित रखना, उसमें नूतन प्राण स्पन्दन फूँक सकना या उदात्त जीवन-दर्शन दे सकना तो रीतिकाल की प्रतिभाओं के लिए सम्भव न था, पर काम-भावना को दमित होकर कुण्ठा में परिणत होने से बचा लेने का कार्य रीतिकाल ने किया। इससे जीवन पुनः स्वस्थ दिशा को अपना सका। जीवन आध्यात्मिकता और पारलौकिकता मात्र को जीवन का लक्ष्य न समझकर ऐहिक जीवन के उत्सास का भी स्वागत कर सका। यह भी मंगल-विधान ही है। इसका भी नीति के व्यापक स्वरूप में अन्तर्भाव है। इसी व्यापक दृष्टि ने रीतिकाल और विहारी का मूल्याकन अपेक्षित है। इस प्रकार एक सीमा तक जीवन के सहज उल्लास एव उसकी यथार्थ अनुभूति के चितरे विहारी के काव्य का मंगल के व्यापक स्वरूप से अन्तर्विरोध नहीं। रीतिकाल के इस नैतिक मूल्य में विहारी का योगदान महत्त्वपूर्ण है। शृंगार के प्रति बढ़ती हुई अस्वाभाविक लज्जा एव हीन-भावना तथा तद्वर्जित कुण्ठा को रोकने के लिए विहारी को स्थान-स्थान पर समाज के द्वारा मान्य आचार नीति से घेरे हुए निषिद्ध पथों का भी वर्णन करना पड़ा है। मयोग शृंगार के नग्न-चित्रण एव परकीया प्रसंग इसके प्रमाण हैं। मोटे रूप में यह कहना भी असमी-

चीन नहीं है कि वे शृंगार, नीति के प्रेरणादायक कवि तो हैं ही । पाठक 'शृंगार' और 'काम कला' की व्यवहार कुशलता एवं चतुराई का पाठ तो कुछ पढ़ ही लेता है । रीतिकाल के काव्य के मूल प्रयोजनों में से यह भी एक प्रयोजन है । रीतिकाल के परिप्रेक्ष्य में इस प्रयोजन का भी व्यवहारविदे में अन्तर्भाव है । विहारी इस क्षेत्र के सीधे उपदेशक या शिक्षक तो नहीं हैं जो काम-शास्त्र के प्रणेता की तरह आचरण का सीधा आदेश देते । पर उनका शृंगार-चित्रण इतना आकर्षक एवं सूक्ष्म निरीक्षण पर आधारित प्रतीत होता है कि पाठक में सहज ही अनजाने में इस कला की चतुराई के सस्कार जमा देता है । शृंगार नीति के अतिरिक्त विहारी समय की पहिचान, सहिष्णुता, अपने पराये का भेद ज्ञान आदि व्यवहार-पटुता के लिए अपेक्षित अन्य नीतियों की भी सामान्य प्रेरणा दे देते हैं ।

विहारी के दोहों को विषय की दृष्टि से शृंगार, भक्ति, नीति, प्रकृति आदि अनेक शीर्षकों में बाँट सकते हैं । पर उनका प्रधान विषय शृंगार ही है । प्रत्येक युग की परिस्थितियाँ उस युग के साहित्य को नियंत्रित करती हैं । रीतिकाल की सामाजिक एवं राजनीतिक अवस्थाओं तथा उस काल के जीवन-दर्शन ने विहारी के नीति साहित्य को भी स्वरूप प्रदान किया है । शृंगार भावना एवं उन्मुक्त भोग की आकांक्षा उस युग के जीवन के प्रमुख स्वर है । इनके साथ ही उस काल में राजनीतिक चेतना का भी नितान्त अभाव नहीं था । विहारी का जीवन-दर्शन प्रमुखतः शृंगार भावना से ही आक्रांत है पर उसमें, राजनीतिक चेतना भी स्पष्ट है । इस सबका विहारी के नीति-साहित्य पर गहरा प्रभाव है । विहारी का प्रकृति चित्रण शृंगार परक है, उसका तो उद्दीपन विभाव में साधारणतः अन्तर्भाव माना ही जा सकता है । इस प्रकार वह शृंगार का पोषण करती है । पर विहारी के नीति तथा भक्ति सम्बन्धी दोहों पर भी शृंगार की गहरी छाप है । यह अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि कतिपय दोहों में नीति के आवरण में वास्तव में शृंगार की ही अनुभूति है । ऊपर इस प्रसंग को कई उदाहरणों से स्पष्ट किया जा चुका है । विहारी की नीति सम्बन्धी धारणा में काम-कला की पटुता के उपदेशों तथा युक्तियों का कम महत्त्व नहीं है । इस प्रकार विहारी की शृंगार भावना का स्वर उसके अधिकांश नीति साहित्य के मूल में है । पर शृंगार भावना से मुक्त दोहों भी हैं । धर्माचरण सामाजिक व्यवहार, राजनीति, अर्थनीति, सामान्य ज्ञान, जीवन के विश्वास आदि से सम्बन्ध रखने वाले विहारी के नीति वाक्यों में भी अनुभूति की तीक्ष्णता एवं ज्ञान की सूक्ष्मता तथा विस्तार के दर्शन होते हैं ।

विहारी के नीति साहित्य में अपने युग का जीवन सम्बन्धी दृष्टिकोण पूर्णतः ओत-प्रोत है । उससे स्पष्ट है कि विहारी जीवन से आँख बन्द करके केवल कल्पनालोक में शृंगार के भावलोक में विचरण करने वाले मात्र नहीं थे । उन्हें राजनीतिक पराधीनता एवं समाज तथा व्यक्ति के जीवनादर्शों की पतनशीलता के प्रति सजगता भी थी । हिन्दू राजाओं में पराधीन वृत्ति के कारण विवेक नहीं रह गया था । वे अपने को ही सताने में गुरवीरता, कर्तव्यपरायणता एवं धर्म के दर्शन करने लगे थे । इससे विहारी के मर्म को आघात लगा है और उससे अन्योक्ति के आवरण में उन राजाओं को चेतावनी दी

है ।^१ बादशाह तथा देशी राजाओं के दुहरे शासन से प्रजा कितनी दुखी थी इस व्यथा की चेतना भी विहारी में है ।^२ युग की परिस्थितियों, विहारी की अपनी अभिरुचियों तथा मुक्तक शैली ने इस मर्म-व्यथा को इतना अधिक स्पष्ट एवं मुखर नहीं होने दिया है कि यह काव्य का एक स्वतन्त्र विषय बन पाती । इस व्यथा में सम्पूर्ण युग को नव चेतना से अनुप्राणित कर देने की क्षमता थी । पर यह उस युग की और विहारी की शक्ति से परे की बात भी थी । उसके पास इतनी व्यापक, उदार एवं महान जीवन दृष्टि तथा अन्याय के विरोध के लिए अपेक्षित आक्रोश और साहस का अभाव था । फिर भी यह अनुभूति विहारी में नीतिकाव्य का रूप धारण किये बिना भी नहीं रह सकती थी । मर्म को स्पर्श करने वाली उक्त प्रकार की अनुभूतियाँ जब किसी कवि में विम्व-विधान का प्रश्रय लेकर रस-सृष्टि नहीं कर पाती, स्वतन्त्र काव्य नहीं बन पाता, सहृदयश्लाघ्यत्व के प्रधान एवं स्वतन्त्र विषय नहीं हो पाती, जब वे स्वयं नहीं अपितु उनके द्वारा ध्वनित एवं सहज निष्कर्ष के रूप में प्राप्त उपदेशात्मक तत्त्व ही प्रधान हो जाते हैं तो इस काव्य की सृष्टि नहीं होती अपितु कवि हृदय से नीति वाक्य ही निसृत होते हैं । विहारी के इस प्रकार के नीति वाक्यों के लिए भी यही बात कही जा सकती है । विहारी का यह आक्रोश, यह मर्मव्यथा जन-जागरण नहीं कर पाये वे जन-जीवन को वीर रस या रौद्र रस में आह्लावित नहीं कर सके । इनसे या तो विवगता की अनुभूति जागी अथवा व्यवहार कुशल बनने की आकांक्षा मात्र । वह आकांक्षा ही विहारी में नीति बन गई ।

भक्ति की तरह नीति भी अत्यन्त व्यापक भाव है । उसमें जीवन की अनेक अनुभूतियाँ पोषक होकर आ सकती हैं । शृंगार-भक्ति, वात्सल्य-भक्ति आदि में जैसे शृंगार वात्सल्य आदि भक्ति के विषय या उपाधि मात्र हैं । मूलतः वह अनुभूति भक्ति है । इसी प्रकार नीति भी अपने आपको अनेक उपाधियों में अभिव्यक्त करती है । जब उत्साह, करुणा आदि स्वयं प्रधान रूप से सहृदयश्लाघ्यता को प्राप्त होते हैं तो वीर, करुण आदि काव्यों की सृष्टि होती है । पर जब वे अनुभूतियाँ मगल या धर्म रूप नीति अथवा ऐहिक जीवन की गति को सहज और सरल बनाने के उपायों की आकांक्षा एवं उपदेशात्मकता के विषय बनकर गौण हो जाती हैं और अपनी रमणीयता को धर्म या नीति की रमणीयता में पर्यवसित कर देती हैं तब नीति काव्य की सृष्टि होती है । इसके भी तीन स्तर हैं जैसा कि आगे स्पष्ट किया गया है । नीति अपनी सात्त्विकता की चरम परिणति पर धर्म की ही अनुभूति है । अतः मूलतः विशुद्ध एवं व्यापक नीति काव्य धर्म का ही रसात्मक बोध है । ऐहिक जीवन की सुख-सुविधा के लिए अपेक्षित युक्ति या उपाय वाले अर्थ में भी नीति काव्य स्तर पर पहुँचकर रसात्मक होती है । पर साधारणतः यह स्तर सूक्ति का ही स्तर है । यह अत्यन्त स्पष्ट है कि विहारी धर्म के रसात्मक बोध वाले स्तर को

१ स्वारथ सुकृत न श्रम वृथा देखि विहग विचारि ।

वाज पराए पानि परितू पछीनु न मारि ॥

२ दुसह दुराज प्रजानि कौं, क्यो न बढे अति द्वद ।

अधिक अधेरो जग करें, मिलि मावस रवि चद ॥

तो छू भी नहीं सके । ऐहिक स्तर वाली नीति की भी रस के स्तर की अनुभूतियों में प्रायः विरलता ही है । वे प्रधानतः सूक्ति स्तर के कवि हैं ।

मानव-स्वभाव एवं लोक-व्यवहार के ज्ञान ने भी बिहारी को नीति के दोहों के लिए अनेक विषय दिये हैं, जैसे सगति का दोष, नीच का स्वभाव^१, सत्पुरुष की विनम्रता^२, धनमद, गुणों का आदर, असहृदय एवं गुण-ग्राहकता से हीन व्यक्ति का आचरण^३, याचक की हीन भावना, खल से भय की नीति^४, गुणहीन का सम्मान, वैभव से विगड़ा स्वभाव, अपात्र की प्रतिष्ठा, बड़ों की मर्यादाहीनता^५, स्वभाव की दुरतिक्रमता^६, समय का फेर,^७ अवसर की पूजा,^८ पुराणमित्येव न तु साधु सर्वम्,^९ पद का लोभ,^{१०} अनुपयुक्त व्यक्ति

-
- १ नए बिससिये लखि नये, दुर्जन दुसह सुभाय ।
आटें परि प्रानन हरे, काटें लौं लगि पाय ॥
- २ नर की अरु नल नीर की गति एकै करि जोइ ।
जे तौ नीचौ ह्वै चलै, ते तौ ऊँचौ होइ ॥
३. को कहि सके बड़ेनु सो, लखे बडे हू भूल ।
दीनै दई गुलाब की, इनु डारनु ये फूल ॥
- ४ बसै बुराई जासु तन, ताही कौ सनमानु ।
भलौ भलौ कहि छोड़िये, खोटे ग्रह जपु दानु ॥
- ५ ओछे बड़े न हवै सकें, लगौ सतर हवै गैन ।
दीरघ होहि न नैक हूँ, फारि निहारै नैन ॥
- ६ अरे परेखौ को करै, तुम्हीं विलोकि विचारि ।
किहि नर, किहि सर राखियै, खरै बड़ै परिवारि ॥
- ७ मरतु प्यास पिंजरा पर्यौ, सुआ समै के फेर ।
आदरु दै दै बोलियत, बायसु बलि की वेर ॥
- ८ दिन दसु आदरु पाइकें, करि लै आपु बखानु ।
जौं लगि काग सराध पखु, तौं लगि तो सनमानु ॥
- ९ जदपि पुराने वक्र तऊ, सरवर निपट कुचाल ।
नये भये तु कहा भयो, ये मनहरन मराल ॥
- १० गहै न नैकौ गुन-गरबु, हँसौ सबै ससार ।
कुच उच्च पद-लालच रहै, गरै परै हूँ हार ॥

का साथ,^१ प्रेम की अनन्यता,^२ सच्चे प्रेमी का स्वभाव,^३ सूम का स्वभाव,^४ तुच्छ का महत्व,^५ धन-सचय,^६ आदि। विहारी के उपर्युक्त विषयो के दोहे सूक्तियाँ हैं। रस-प्रवाह मे वहा देने वाली भाव प्रवणता के दर्शन इन दोहो मे प्रायः दुर्लभ हैं। इनमे हल्की भाव-चमत्कृति के साथ जीवन के विभिन्न क्षेत्रो की दृष्टियाँ मिलती हैं। अतः ये सूक्तियाँ ही हैं। इनका मूल प्रयोजन व्यवहार कुशलता का उपदेश है, इससे इन सभी का अन्तर्भाव नीति साहित्य मे हो जाता है। विहारी का कोई उच्च एव उदात्त जीवन-दर्शन तो नहीं, पर उनमे व्यावहारिक जीवन के अनुभवो की समृद्धि का अभाव भी नहीं। यह इन नीति के दोहो से अत्यन्त स्पष्ट है। विहारी के गणित, ज्योतिष आदि शास्त्रो के ज्ञान का प्रभाव भी इन दोहो मे मिलता है। विहारी ने अपनी नीति सम्बन्धी दृष्टियो के प्रतिपादन मे शास्त्र-ज्ञान एव लोक प्रचलित विश्वासो का उपयोग अप्रस्तुत विधान या अलंकार विधान के साधन के रूप मे किया है। इससे विषय को हृदयगम कराने मे अधिक सफलता मिल सकी है। विहारी मे नीति के किसी भी क्षेत्र की सर्वांगीणता अथवा पर्याप्त विस्तार के दर्शन नहीं होते। इससे आचार-नीति, कूटनीति, अर्थनीति आदि मे से किसी भी एक विषय को लेकर विहारी का अपना स्वतंत्र सर्वांगीण दृष्टिकोण या दर्शन है, ऐसा कहना संभव नहीं। विहारी के इन दोहो मे उनके अनेक विषयो पर केवल फुटकर विचार मात्र है। इन दोहो मे विहारी के सामान्य लोक व्यवहार के ज्ञान एव व्यवहार-कुशलता के संकेत मात्र मिलते हैं। गुण-ग्राहकता के अभाव

-
- १ जनमु जलधि, पानियु विमलु, भौ जग आधु अपारु ।
रहै गुनी ह्वै गर पर्यौ, भलै न मुकता-हार ॥
- २ चितु दै देखि चकोर त्यो, तीजें भजै न भूख ।
चिनगी चुगै अगार की, चुगै कि चद मयूख ॥
और भी—
ढेर ढार, तेहीं ढरत, तीजें ढार ढरै न ।
क्यो ह्वै आनन आन औं, नैना लागत नैन ॥
- ३ सरस कुसुम मडरात अलि, न झुकि क्षपटि लपटात ।
दरसत अति सुकुमारता, परसत मन न पत्यात ॥
- ४ जेती सपति कृपन कौं, तेती सूमति जोर ।
बढत जात ज्यो-ज्यो उरज, त्यो-त्यो होत कठोर ॥
- ५ विषम विषादित की तुषा, जिये मतीरनु सोधु ।
अमित, अपार, अगाध-जलु, मारौ मूड पयोधि ॥
और भी—
कैसे छोटे नरनु तें, सरत वडन के काम ।
मढ्यौ दमामा जातु क्यो, कहि चूहे के चास ॥
- ६ मीत न नीत गलीतु ह्वै, जो धरिये धनु जोरि ।
खाएँ खरचै जौ जरै तौ जोरिये करोरि ॥

असहृदय व्यक्तियों के सहवास^१ तथा समय के फेर से जनित वेदना में विहारी की अपने व्यक्तिगत जीवन की अनुभूति भी झँक रही है। विहारी के सम्पूर्ण साहित्य का प्रधान स्वर तो काम-कला का उपदेश देना माना जा सकता है। पर व्यक्तिगत जीवन की व्यथा तथा उसके परिणामस्वरूप अगीकृत सहिष्णुता आदि की व्यवहार कुशलता की नीति को हम विहारी के नीति साहित्य की प्रमुख स्थापनाओं में स्थान दे सकते हैं।

अनुभूति की हृदय-स्पर्शिता तथा अभिव्यक्ति की रम्यता के स्तर के आधार पर नीति काव्य के तीन रूपों की कल्पना की जा सकती है, नीतिकाव्य, सूक्ति काव्य तथा पद्य। यह नीति काव्य का विभाजन नहीं अपितु उसके काव्यत्व के स्तरों का निरूपण मात्र है। शुक्लजी के शब्दों में 'जो उक्ति हृदय में कोई भाव जाग्रत कर दे वह तो है काव्य, जो उक्ति केवल कथन के ढग के अनूठेपन, रचना-वैचित्र्य, चमत्कार, कवि के प्रम या निपुणता के विचार में हो प्रवृत्त करे, वह है सूक्ति। जब कोई विचार, घटना या वर्णन गद्य का आश्रय न लेकर पद्यात्मकता का आश्रय ले लेता है तब उसे हम कविता नहीं 'पद्य' कहते हैं। उनमें भाव-सौंदर्य और काव्यत्व का सस्पर्श नहीं हो पाता है। उसे काव्य कहना काव्य शब्द का शास्त्रीय एवं वैज्ञानिक प्रयोग नहीं अपितु शिथिल एवं अशास्त्रीय प्रयोग मात्र है। प्राचीन काल में गणित जैसे विषय भी पद्य में लिखे जाते थे। पर वे काव्य पद से अभिहित नहीं होते थे। काव्य के कुछ विषय ही अपने आप में इतने स्थायी महत्त्व के होते हैं कि वे हर स्तर के कवि को सृजन की प्रेरणा देते हैं। काव्य की रमणीयता के दो आधार हैं, एक विषय और दूसरा कवित्व। नाटक के प्रसंग में इन दोनों तत्त्वों को क्रमशः लोकधर्मी एवं नाट्यधर्मी के नाम से अभिहित किया गया है। काव्य अथवा नाटक में इन दोनों तत्त्वों का नितान्त पृथक्करण अथवा दोनों में से एक का अभाव तो संभव नहीं। हाँ, समझने भर के लिए इनको पृथक् करके देखा जाता है और उनमें से एक का पलड़ा भारी भी हो सकता है। कुछ विषय ऐसे होते हैं जिनमें जन-मानस को तरंगित तथा जन-जीवन को प्रभावित करने की क्षमता स्वतः अन्य विषयों से अधिक होती है। नीति भी उनमें से एक है। यही कारण है कि भारतीय वाङ्-मय में नीति साहित्य का बहुत अधिक महत्त्व है। नीति-साहित्य की दृष्टि से भारतीय वाङ्-मय विश्व में सर्वोपरि—इस बात को तो विण्टरनिट्ज ने भी स्वीकार किया है। नीति की सूक्ति और पद्य स्तर की रचनाओं की भी साहित्य का पाठक उपेक्षा नहीं कर

१ कर लं सँधि सराहि कं, रहे सब गहि मोन ।

गधी अध गुलाब को गबई गाहकु कौनु ॥

रे हसा वा नगर मे जैयो आपु विचारि ।

कागनिसो जिनि प्रीति करि कोकिल दई बिड़ारि ॥

करि फुलेल को आचमनु मोठी कहत सराहि ।

रे गधी । मति अध तू इतर दिखावत काहि ॥

पाता है। यही कारण है कि नीति-साहित्य के परिपेक्ष्य में इन तीन स्तरो का विवेचन अपेक्षाकृत अधिक समीचीन प्रतीत होता है। शृंगार आदि किसी भी विषय को लेकर रची जाने वाली रचनाओं के सम्बन्ध में काव्य के इन स्तरो की बात कही जा सकती है। पर नीति के सम्बन्ध में इस प्रकार के स्तर-विभाजन की उपयोगिता व्यवहार की दृष्टि से अधिक है।

धर्म या मंगल-रूप नीति की रमणीयता को हृदय से साक्षात्कार कराने वाले रस-सिद्ध कवि विरले होते हैं। इसके लिए जीवन की दार्शनिक एवं आध्यात्मिक गहराई के साथ उसके अत्यन्त उदात्त तथा विराट् स्वरूप के हृदय से साक्षात्कार की आवश्यकता होती है। कवि को उस अनुभूति में उस जीवन-दर्शन में अपने अह को तदाकार करना पड़ता है। यह तो उपनिषदों के ऋषियों, वाल्मीकि, कालिदास, तुलसी, कबीर जैसी महान् आत्माओं के लिए ही संभव है। इसी कारण नीति क्षेत्र में इस स्तर के कवियों की विरलता है। बिहारी इस स्तर के कवि तो नहीं है। उनकी नीति सम्बन्धी धारणाएँ धर्म और मंगल के उस स्वरूप का साक्षात्कार नहीं करा पाती हैं। यह तो हम ऊपर भी स्पष्ट कर चुके हैं। पर बिहारी के नीति सम्बन्धी दोहों में कतिपय ऐसे छन्द अवश्य हैं जिनको हम ऐहिक नीति काव्य की श्रेणी में रख सकते हैं। वस, इन दोहों में हृदय को स्पर्श करने की क्षमता अन्यो की अपेक्षा अधिक है। पर ये भी रस प्लावित एवं आत्म-विभोर कर देने वाले दोहे नहीं हैं। बिहारी के दोहों में रस-प्लावन की अपेक्षा कथन का अनूठापन ही प्रायः अधिक मिलता है। शुक्ल जी ने मुक्तक रचनाओं में रस-प्रवाह की ही नहीं अपितु रस के छोटो की ही स्थिति मानी है। वैसे मुक्तक रचनाओं में भी सहृदय को रस-सिन्धु में डुबो देने की क्षमता जाग सकती है। बिहारी के शृंगारी दोहों के ऐसे उदाहरण विरल नहीं। बिहारी के नीति सम्बन्धी दोहों में ऐसे प्रायः नहीं हैं। इन नीति सम्बन्धी दोहों में मूल में भी विशुद्ध नीति की अपेक्षा शृंगारिकता, व्यवहारज्ञान या राज-नीति के अनुभवों से जनित मर्मस्पर्शिता ही अपेक्षाकृत अधिक है। इससे इनमें भी मंगल विधान की उच्च-भूमिका को स्पर्श कर सकने की गरिमा नहीं अपितु तत्कालीन नागर एवं गिण्ट लोगों के लिए अपेक्षित व्यवहार-पटुता या हृदय की द्रवणशीलता भर का साक्षात्कार होता है।

नाहं पराग नाहं मधुर मधु, नाहं विकास इहि काल ।

अली कली ही सो विध्यो, आगे कौन हवाल ॥

जिन दिन देखे वे कुसुम गई सु बीति बहार ।

अब अलि रही गुलाब की अपट कटीली डार ॥

हल्की-सी सहानुभूति के साथ एक उपदेश की जो वृत्ति इन दोहों में है, वही इनको नीति काव्य बना रही है अन्यथा ये शृंगारी दोहे हैं। शृंगार भावना की गूढ़ व्यञ्जना का स्पर्श इनकी मार्मिकता को बढ़ाने वाला है। इसी प्रकार अपने स्वामी को प्रसन्न करने के लिए निर्दोष एवं क्षीण-शक्ति वाले अथवा अपने ही व्यक्तियों को न सताने की मर्मस्पर्शी प्रेरणा भी एक स्थान पर बिहारी ने दी है

स्वारथ सुकृत न श्रम वृथा देखि विहग विचारि ।

बाज पराए पानि परि तू पंछीनु न मारि ॥

इसमे तत्कालीन राजनीति को ध्यान में रखते हुए जयसिंह को उपदेश भी है ।

जब कोई कवि आभ्यन्तर रमणीयता तक नहीं पहुँच पाता है तो उसे बाह्य सौन्दर्य से सन्तोष करना पड़ता है । वह भाव की रमणीयता के स्थान पर उक्ति, चमत्कार, विचारों की सूक्ष्मता, तीक्ष्णता अथवा प्रौढ़ता के आनन्द को ही प्रतिष्ठित कर लेता है । सर्जन जब काव्य स्तर तक—रस की अवस्था तक—नहीं पहुँच पाता है तो चमत्कार, उक्तिवैचित्र्य या बौद्धिकता तक रह जाता है । आधुनिक साहित्य की सृजनात्मकता में रस की भूमिका तक पहुँचने वाली रचनाओं की कमी है । वे प्रायः चमत्कार या बौद्धिकता के स्तर तक ही रह जाती हैं । उनकी रमणीयता का मूल बौद्धिकता ही है और उनका सवेदन भी बुद्धि के स्तर तक ही रहता है, हृदय में कम ही प्रवेश कर पाता है । जीवन की सामयिक समस्याओं पर विचार या दृष्टिकोण देना आज के साहित्य का प्रधान उद्देश्य है । अतः आधुनिक साहित्य को व्यापक अर्थ में नीति साहित्य कह सकते हैं । सूक्ष्म दृष्टि से विचार करने पर आज साहित्य का मूल प्रयोजन रसबोध नहीं अपितु जीवन-दृष्टि देना है । इस प्रकार व्यापक अर्थ में नीति ही उसका मुख्य प्रयोजन है । ऐसे ही स्थलों को काव्य के प्रकृत स्वरूप से पृथक् करने के लिए सूक्ति शब्द का प्रयोग करना पड़ता है । इससे नीचे तो कवि सूक्ति के स्तर पर भी नहीं टिक पाता और छंद के आवरण में उसका शुद्ध उपदेशक या चिन्तक रूप ही प्रकट हो पाता है । ऐसे सूक्ति और पद्य के स्थलों की मध्यकालीन नीति-साहित्य में प्रचुरता है । विहारी के नीति-साहित्य का कवित्व प्रायः बौद्धिकता, चमत्कार और कथन के वैचित्र्य पर ही आधारित है । अतः उनके नीति सम्बन्धी दोहों में से अधिकांश का अन्तर्भाव सूक्तियों में ही होता है, नीति काव्य में नहीं । ऊपर हमने कतिपय ऐसे दोहों का विश्लेषण किया है जिनमें कवित्व के दर्शन होते हैं और वे नीति काव्य की श्रेणी में आते हैं । पर ऐसे दोहों की संख्या बहुत कम है । विहारी के कुछ दोहों में केवल तथ्य-कथन अथवा सिद्धान्त निरूपण भर है । इनमें चमत्कार जनित हृदयस्पर्शिता का वह रूप भी नहीं है, जिससे उनको सूक्ति भी कहा जा सके । ऐसी रचनाओं को पद्य कहना अधिक समीचीन है । राजा, पातक और रोग की अदम्य शक्ति का निरूपण करने वाले इस दोहे में पद्यत्व ही है ।^१ वैसे खीच-तान कर इसमें वैयक्तिक अनुभूति की ध्वनि से कवित्व का स्पर्श भी सिद्ध किया जा सकता है । पर यह अत्यन्त गूढ़ व्यञ्जना का उद्घाटन भर होगा । कुछ पद्यों में अलंकार के प्रयोग से हल्का चमत्कार भी आ गया है ।^२ इससे कुछ और बढ़कर अन्योक्ति, अर्थान्तरन्यास आदि के आवरण में कही हुई उक्तियाँ ऊपर से पद्य प्रतीत होती हुई भी वास्तव में सूक्ति ही

१ कहै इहै सब स्रुति सुमति, इहै सयाने लोग ।

तीनदबावत निसक ही, पातक, राजा, रोग ॥

२ नए बिससिये लखि नये, दुर्जन दुसह सुभाय ।

आँटे परि प्रानन हरै, काटे लौ लागि पाय ॥

है।^१ कवित्व के स्तर की दृष्टि से बिहारी के नीति सम्बन्धी दोहो को पद्य, सूक्ति और काव्य इन तीन विभागो मे बाँट ही सकते हैं। पर पद्यत्व के सूक्ति मे तथा सूक्ति के कवित्व मे क्रमशः सक्रमण के उदाहरण भी बिहारी के नीति सम्बन्धी दोहो मे मिल जाते हैं। इस प्रकार कवित्व के अनेक स्तरों के उदाहरण बिहारी के नीति-साहित्य मे उपलब्ध हैं। पद्य से काव्यत्व की ओर क्रमशः बढ़ते हुए स्तर की दृष्टि से बिहारी के दोहो का सकलन करने से अनेक स्तर अत्यन्त स्पष्ट दृष्टिगत होने लगते हैं। वैसे बिहारी का मन शृंगार मे जितना रमा है उतना नीति मे नहीं। अतः उसके नीति-साहित्य मे काव्य स्तर के दोहो की विरलता और सूक्ति स्तर के दोहो का प्राचुर्य तो स्पष्ट है ही।

धर्म के रसात्मक बोध रूप नीति काव्य की तो शैली ही रसोक्ति होती है। अतः शैली का प्रसाद गुण तो उस काव्य के प्राण ही है। पर ऐहिक स्तर के नीति साहित्य का प्रमुख प्रयोजन रस बोध अथवा चमत्कार सृष्टि की अपेक्षा धर्माचरण की शिक्षा अधिक होता है। इस उपदेशात्मकता तथा बौद्धिकता के कारण नीति-साहित्य का अभिव्यजना पक्ष अपेक्षाकृत अधिक सरल-स्पष्ट एवं सुबोध होता है। नीति कवि गूढ़ व्यजना तथा लाक्षणिकता वाली शैली का प्रयोग प्रायः कम ही करता है। वह व्यजना तथा लक्षणा की अपेक्षा अभिधा के क्षेत्र मे अधिक विचरण करता है। उसकी व्यजना और लक्षणा भी अगूढ़ ही अधिक होती है। वह उलझे हुए अलंकारों अथवा अलंकारों की झडी से अपनी रचना को बोझिल नहीं कर सकता है। कारण स्पष्ट है। नीति-काव्य का पाठक सामान्य जन होता है। थोड़ी सवेदन-शीलता के साथ लोक-व्यवहार के लिए अपेक्षित युक्तियों या दृष्टिकोणों को ग्रहण कर लेना अथवा उनके कथन के अनूठपन से चमत्कृत हो जाना, यही नीति-साहित्य के पाठकों से अपेक्षा है। शृंगार, भक्ति, दर्शन, आदि के लिए सहृदयता और बौद्धिकता का जो स्तर तथा प्रकार अपेक्षित है, वह इस नीति-साहित्य के लिए नहीं। नीति-साहित्य और उसके पाठक की मूल प्रकृति ने उसे अभिव्यजना की सरलता और स्पष्टता प्रदान की है। यही कारण है कि अत्यधिक गूढ़ दार्शनिक अभिरुचि, कल्पना की ऊँची उड़ान या वक्रोक्ति शैली का कवि प्रायः नीति-साहित्य का सृजन नहीं करता है। अगर करता है तो वह अपेक्षाकृत बहुत ही सरल एवं सुबोध स्तर पर उतर आता है। इस प्रकार रसोक्ति और स्वभावोक्ति ही वक्रोक्ति नहीं, नीति-साहित्य की प्रकृति के अनुरूप शैलियाँ हैं। यही कारण है कि बिहारी भी अपने नीति के दोहो मे प्रायः स्वभावोक्ति के स्तर पर ही है।

बिहारी के शृंगार साहित्य मे पद-पद पर परिलक्षित होने वाले भाव का गाम्भीर्य एवं गूढ़ता कल्पना की सजीवता एवं उड़ान, कथन का अनूठापन अलंकारों को सूक्ष्म व्यजना तथा भाषा की लाक्षणिकता नीति-साहित्य मे नहीं है। अभिव्यजना, अलंकार-नियोजन, एवं शब्द-चयन सभी दृष्टियों से बिहारी का नीति-साहित्य अपेक्षाकृत सरल

१ सीतलतारु सुवास की घटें न महिमा मूर।

पीनस वारे ज्यों तज्यो सोरा जानि कपूर॥

एव सुबोध है । शिक्षा ग्रहण करने अथवा उपदेश देने की भावना मूल में होते हुए भी विहारी ने उपदेशात्मक शैली को नहीं अपनाया है । उन्होंने सूक्ति अथवा अन्योक्ति पद्धति को ही ग्रहण किया है । विहारी के नीति दोहो में अर्थान्तरन्यास, उदाहरण^१ आदि कई अलंकारों का पर्याप्त प्रयोग है । पर वास्तव में अन्योक्ति ही प्रधान है । अन्य अलंकारों वाले भी कई दोहे ऐसे हैं जिनके मूल प्रयोजन पर विचार करने से उनमें अन्योक्ति की ध्वनि स्पष्ट परिलक्षित होती है । अन्योक्ति तो नीति साहित्य के प्राण ही है ।

बहकि बडाई आपनी कत राचति मति मूल ।

बिनु मधु मधुकर के हिये, गडे न गुडहर फूल ॥

इसमें मधुकर आदि में श्लेष का सौन्दर्य है । पर वास्तविक सौन्दर्य अन्योक्ति के पर्यवसान में ही है । 'जिन दिन देखे वे कुसुम', 'नहि पराग नहि मधुर मधु' 'स्वारथ सुकृत न श्रम व्यथा' आदि में जो विहारी का कवित्व निखरा है उसका मुख्य श्रेय अन्योक्ति को ही है । विहारी की अन्योक्तियों की गणना हिन्दी साहित्य की सर्वोत्कृष्ट अन्योक्तियों में निःसंकोच की जा सकती है ।

१ अर्थान्तरन्यास—

बडे न हुजै गुनन विन विरद बडाई पाय ।
कहत धतूरे सो कनक गहनो गढो न जाय ॥

दृष्टान्त—

नीच हियै हुलसौ रहे गहै गेंद को पोत ।
ज्यो ज्यो माथे मारिये, त्यो त्यो ऊँचो होत ॥

प्रतिवस्तुपक्षा—

चटक न छाँड़त घटत हूँ सज्जन नेह गम्भीर ।
फीके परै न बरु घटै रग्यौ चोल रग चीर ॥

उदाहरण—

बुरो बुराई जो तजै तो चित खरौं सकात ।
ज्यो निकलक मयक लखि गनै लोग उतपात ॥

सतसई में प्रकृति-चित्रण

डॉ० किरणकुमारी गुप्ता

आदि मानव ने जब नेत्रोन्मीलन किया तो धरित्री ने उमे अपनी दुलार भरी गोद में ले लिया, मृदु समीर ने झुलाया, व्रीचियों ने लोरियाँ गार्ड, अरुण ने अनुराग-रजित आलोक दिया और इन्दु-रश्मियों ने चारु चुम्बन से उसे गद्गद् कर दिया। मानव और प्रकृति का यह साहचर्य चिरन्तन हो गया। इस शाश्वत सम्बन्ध के परिवेश में ही वह कभी उसके अभिनव शृंगार पर मुग्ध होता, कभी उसकी क्षुब्ध भंगिमा से भीत होता कभी नतजानु हो उससे उपदेश और आदेश प्राप्त करता, कभी अपने प्रिय के अग-प्रत्यगो का उममें सादृश्य ढूँढता, कभी अपने प्रिय के हर्ष-विपाद को प्रकट कर हृद्-भार को हलका करता और कभी प्रकृति के अन्तर में प्रवेश कर सूक्ष्मातिसूक्ष्म परम सत्ता का अनुभव करता। मानव का प्रकृति के प्रति यह अनेकांगी सम्बन्ध सर्वदेगीय और सर्वयुगीन हो गया। युग-युग में देश और काल की सीमा ने उसके दृष्टिकोण की दिशा भले ही परिवर्तित कर दी हो किन्तु उसका प्रवाह अवरुद्ध कभी नहीं हुआ।

रीतियुग सामन्तीय युग था। स्वयं सम्राट् और उनके अधिकृत नृपति, उच्च पदों पर प्रतिष्ठित कर्मचारी एवं भू-स्वामी सभी विलास, वैभव और ऐश्वर्य के सागर में निमज्जित थे। जहाँगीर की विलास-प्रियता और शाहजहाँ के कला-प्रेम ने एक ओर मुरा, सुन्दरी, चपक, नृत्य, संगीत तथा ललित कलाओं को महत्त्व दिया, दूसरी ओर कलाकारों तथा काव्यकारों को प्रश्रय एवं सम्मान। इस युग के काव्यकारों को कृष्णभक्त कवियों से शृंगार का क्षेत्र तैयार मिल गया था। राधाकृष्ण के गूढातिगूढ परम प्रेम की मधुर वर्षा हो चुकी थी, उनके रूप सौन्दर्य के सजीव चित्र अंकित हो चुके थे, इस युग के काव्यकारों ने आध्यात्मिक को भौतिक और अलौकिक को लौकिक नायक-नायिका मानकर अपने आश्रयदाताओं की प्रेयसी नायिकाओं को अपनी काव्यकला का विषय बनाया। नायिकाओं की काम-क्रीड़ा वकिम भू-विलास, हास-परिहास, कुटिल अलक जाल, श्वास-निष्वास, सयोग-वियोग और शृंगार के विभाव, अनुभाव, सचारिभाव, हिडोला, वन विहारादि के अल्लिलतम वर्णनों से आश्रयदाता की रुग्ण एवं जर्जर सौन्दर्य-प्रियता को

परितृप्त करने का प्रयास किया । ऐसे ही अस्वस्थ और रीति-बद्ध युग में काव्य-मर्मज्ञ कविवर बिहारी का प्रादुर्भाव हुआ ।

बिहारी राजा जयसिंह के आश्रित कवि थे । उनका काव्य प्राकृत जन-सुखाय था । अपने प्राकृत आश्रयदाता के वन, उपवन, पशु-पक्षी, सरोवर और राजभवन में उनकी दृष्टि वन्दिनी थी, प्रकृति के उन्मुक्त क्षेत्र में स्वच्छन्द विचरण के लिए न उनके पास समय था न आवश्यकता ही थी, अतः प्रकृति के मुक्त वैभव का, उनके काव्य में अपेक्षा-कृत अभाव है । फिर भी उन्होंने यत्र-तत्र ऋतु-वर्णन के परम्परागत वर्णन में कहीं कहीं प्रकृति के आलम्बन रूप में मनोमुग्धकारी सुन्दर चित्र प्रस्तुत किये हैं—

छवि रसाल सौरभ सने, मधुर माधवी गंध ।

ठौर ठौर झौरत झंपत, भौर-झौर मधु अन्ध ॥

उक्त दोहे में कवि ने वासन्ती वैभव का अत्यन्त सूक्ष्म, आकर्षक, मोहक, सहज और सश्लिष्ट चित्र अंकित किया है । बसन्त की सौम्यश्री की सजीवता की अपूर्व अभिव्यक्ति है । एक दोहे में प्रकृति की उन्मद सुपमा की इतनी प्रभावोत्पादक अभिव्यजना बिहारी जैसे काव्य-मर्मज्ञ कलाकार से ही अपेक्षित है । यद्यपि यह वर्णन यथातथ्य है किन्तु कवि की सौन्दर्य-प्रियता एवं रसमयता इसी प्रकार छलकर रही है जैसे अर्द्ध प्रस्फुटित कलिका में सुरभि की व्यापकता । शृंगार-रस-प्रिय वातावरण में भी इनका प्रकृति के साथ रागात्मक सम्बन्ध स्पष्टतः लक्षित होता है ।

रीतिकाल सौन्दर्य-प्रियता-विशिष्ट काल था । बिहारी इसके अपवाद नहीं है, किन्तु ग्रीष्म की प्रचण्डताप और पशु-पक्षियों की विकलता उनके अन्तर को आकुल कर देती और भयकर ऊष्मा से सतप्त जगत् उन्हें तपोवन के समान प्रतीत होने लगता है—

कहलाने एकत बसत, अहि-मयूर मृग बाध ।

जगत तपोवन सो कियौ, दीरघ दाघ निदाघ ॥

पावस के घनान्धकार का भी कवि ने आलम्बन रूप में वर्णन किया है—

पावस घन अन्धियार महँ, रह्यौ भेद नहिँ आनु ।

राति द्यौस जान्यौ परै, लखि चकई-चकवानु ॥

ग्रीष्म और पावस के ऋतु-वर्णन में कवि का सूक्ष्म निरीक्षण तो व्यक्त होता है, किन्तु प्रकृति के प्रति कोमल अनुभूति अथवा रागमयी दृष्टि नहीं लक्षित होती ।

इसी प्रकार हेमन्त में विभावरी के बढने, कोकी के दुःखित होने और शिशिर के सूर्य में चन्द्र की सुभग शीतल किरणों का सा सुख प्राप्त करती हुई चकोरी का वर्णन अतिशयोक्तिपूर्ण होने पर भी प्रकृति के आलम्बन स्वरूप को चित्रित करता है, किन्तु उसमें परम्परा निर्वाह अधिक है सौन्दर्य कम ।

बिहारी चमत्कारवादी कवि थे । उनका सौन्दर्य-बोध अत्यन्त परिष्कृत और सूक्ष्म था । अतः जहाँ कहीं उन्होंने प्रकृति के स्वरूप में चैतन्य की प्रतिष्ठा कर उसे अलंकृत कर दिया है वहाँ प्रकृति के चित्र अनूठे हैं—

सतसई मे प्रकृति-चित्रण । १०५

चुबत स्वेद मकरन्द कन, तरु-तह तर बिरमाइ ।

आवत दक्खिन देस तै, थक्यो बटोही वाइ ॥

शीतल-मन्द-सुगन्धित मलय-मारुत का यह रूपक मय चित्र कवि का प्रकृति के साथ रागात्मक सम्बन्ध व्यक्त करता है। “रनित भृङ्ग घटावली” और “रुक्यौ साकरे” में भी इसी प्रकार कुंजर और तुरग के रूप में वासन्ती वायु के अलंकृत चित्र हैं। वसन्त की मृदुल स्निग्ध समीर कवि को इतना मुग्ध करती है कि वह उसमें नवोढा सुन्दरी की भी कल्पना कर लेता है—

लपटी पुहुप पराग पट, सनी स्वेद मकरन्द ।

आवति नारि नवोढ़ लौं, सुखद वायु गति मन्द ॥

इस दोहे में रूपक और उपमा के सगम को सरस्वती सी चेतना और भी अधिक मनोरम बना देती है। मानव रूप के वर्णन में नवोढा उपमान एक ओर वायु की मृदुलता व्यक्त करता है और दूसरी ओर कवि की सुकुमार अनुभूति एवं अलौकिक प्रतिभा का परिचय देता है।

इसी प्रकार शरत सुन्दरी कवि के हृदय में आनन्द और उल्लास का संचार कर देती है—

अरुन सरोरुह कर चरन, दृग खजन मुख चन्द ।

समय आइ सुन्दरि सरद, काहि न करत अनन्द ॥

आलम्बन रूप में प्रकृति की शारदीया शोभा कवि को सवेदनशील बना देती है और उसकी स्वान्त सुखाय स्वानुभूति रस-धारा प्रवाहित कर देती है। प्रकृति के साथ ऐकात्म्य स्थापित होने पर वह प्रकृति में मानव-चेष्टाओं का अवलोकन करने लगता है। इसी प्रकार जेठ की दुपहरी में वृक्ष में आयामित छाया को देखकर वह उसे भी छाया की अभिलाषिणी समझ लेता है।

मानव-क्रिया-कलाप की पार्श्व-भूमि के रूप में भी विहारी ने प्रकृति का प्रयोग किया है। यद्यपि ऐसे वर्णन अभिसारिका नायिका के मिलन-स्थल के सकेत मात्र है तथापि उनमें प्रकृति के यथातथ्य चित्र भी उपलब्ध होते हैं—

गोप अथाइन तैं उठे, गोरज छाई गैल ।

चलिचलि अलि अभिसारिके, भली सझौली सैल ॥

धाम घरीक निवारिये, कलित ललित अलिपुज ।

जमुना-तीर तमाल-तरु, मिलत मालती कुज ॥

प्रथम दोहे में अभिसारिका के प्रति दूती की उक्ति है। नायक से मिलन की पृष्ठभूमि में गो-धूलि-वेला का यथार्थ चित्रण हुआ है, इसी प्रकार द्वितीय दोहे में दूती का नायक के प्रति कथन है जिसमें सकेत स्थल की विजनता का वर्णन करते हुए नायक को लक्षणा द्वारा अभिसार के लिए उत्तेजित किया जा रहा है। ऐसे वर्णनों में उक्ति वैचित्र्य के साथ-साथ प्रकृति की मनोरम भाँकियाँ प्रस्तुत की गई हैं। नायक-नायिका के मिलन की पार्श्व-भूमि में अंकित ये चित्र आश्रयदाताओं के उपवनो और खसखानों के अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन नहीं हैं, वरन् प्रकृति के स्वाभाविक और सहज चित्र हैं।

विहारी मूलतः शृंगारी कवि थे अतः रीति परिपाटी के अनुसार उन्होंने प्रकृति को मानव भावनाओं की अभिवृद्धि और मानव के शरीरावयवों के उपमान के रूप में अधिकांशतः प्रयुक्त किया है। शृंगार के सयोग और विप्रलम्भ दोनों रूपों में प्रकृति मानव की सवेदनाओं और भावनाओं को उद्दीप्त करती रही है। सयोग में हिडोला, जल-क्रीड़ा, वन-विहार और फाग आदि प्रेमी-प्रेमिका के रतिभाव को जाग्रत करते और सात्विक भावों को उद्दीप्त करते हैं, किन्तु वियुक्त हो जाने पर प्रेमी-प्रेमिका की मन-स्थिति ही अन्य प्रकार की हो जाती है। सयोग में विहारी के जल-विहार वर्णन की छटा दर्शनीय है—

छिरके नाह नवोढ दृग, कर पिचकी जल जोर ।

रोचन रग लाली गई, बिय तिय लोचन कोर ॥

नायक-नायिका के नेत्रों में जल छिड़कता है और नायिका के नेत्रों में अनुराग की लालिमा छा जाती है। होली के अवसर पर दोनों गुलाल भर कर एक दूसरे पर फेंकना चाहते हैं किन्तु प्रेमातिशयता के कारण सात्विक स्वेदाधिक्य से गुलाल गीला हो जाता है और गुलाल फेंकने के प्रयास में दोनों असफल हो जाते हैं। रस-सिक्त नायक-नायिका को स्थूल पिचकारी की भी आवश्यकता नहीं रहती और वे नेत्रों से प्रेम रस की वर्षा करते हैं—

गिरै कपि कछु-कछु रहै, कर पसीजि लपटाइ ।

लैयो मुठी गुलाल भरि, छुटत झुठी हवै जाइ ॥

रस भिजए दोऊ दुहुन, तऊ टिकि रहे टरै न ।

छवि सौं छिरकत प्रेम-रगु, भरि पिचकारी नैन ॥

सयोग-वर्णन की अपेक्षा विहारी के वियोग-वर्णन के अधिक मनोरम और प्रभावशाली चित्र अंकित किये हैं। वियोग-वर्णन कही तो रुढ़ और परम्परागत है, कही सवेदनात्मक और हृदय-स्पर्शी है और कही राहानुभूति-परक है। पावस ऋतु को प्रायः सभी भावुक कवियों ने वियोग-व्यथा को उद्दीप्त करने वाली वर्णित किया है। कालिदास का मेघदूत तो वर्षा के प्रथम पयोद के आगमन से उद्दीप्त यक्ष की मनोव्यथा की अश्रुलडियों से ही गुम्फित है। तुलसी जैसे मर्यादावादी भक्त के आराध्य राम को भी दुःख भार के असह्य होने पर कहना पड़ा था—“घन घमण्ड नभ गरजत घोरा। प्रिया हीन डरपत मन मोरा।” विहारी ने पावस को विरहियों के लिए अत्यन्त उत्पीड़क चित्रित किया है। वियोगिनी नायिका पावस के प्रथम नीरद को देखकर कल्पना करती है कि ये बादल नहीं हैं वरन् धुआँ है जो विरहियों को जलाता आ रहा है। वह क्षुब्ध हो उठती है और कहती है—

कौन सुनै कासों कहा, सुरति बिसारी नाह ।

वदावदी ज्यों लेत ह, ए वदरा वदराह ॥

उमे वादन भी अपने प्रियतम के समान निष्ठुर प्रतीत होते हैं। वियोग-मन्तना नायिका को सम्मिलन-मुख की नमस्न वस्त्राँ सन्निहित करती है। वह कराह उठती है—

औरँ भाँति गए सबै, चौसर, चन्दन, चन्द ।

पति बिनु अति पारत बिपतु, भारत मारत मन्द ॥

चौसर, चन्दन, चन्द्र और शीतल, मन्द पवन सभी उसकी व्यथा को उद्दीप्त करते हैं। इन्हे देखकर प्रियतम की स्मृति तीव्र हो जाती है। विरहोन्माद में वसन्त का मजु मृदुल स्निग्ध शृंगार भी उसे आकर्षित नहीं करता, समस्त कुसुमित दिशाएँ और विपिन-समाज उसे वसन्त के शर-जाल से प्रतीत होते हैं। उसे अनुभव होता है जैसे वायु मडल में 'मारो-मारो' का स्वर गूँज रहा हो और वह अनाथ, निराश्रिता, निरवलम्बना मुख की खोज में भटक रही हो —

बन-चाटनु, पिक बटपरा, लखि बिरहनु मत मैंन ।

'कुहौ-कुहौ' कहि-कहि उठे, करि-करि राते नैन ॥

वियोग-ज्वाला विचित्र है, जो निरन्तर अश्रु-वर्षा से बुझती नहीं वरन् और भी अधिक प्रज्वलित होती है। वसन्त प्रियतम के सम्मिलन-सुख के स्थलो को ही ढूँढते हैं —

जहाँ-जहाँ ठाढ़ौ लख्यौ, सुभग स्याम सिर-मौर ।

बिनहूँ उन, छिनु गहि रहत आँखि अजौँ वहि ठौर ॥

जीवन में निराशा और निरीहता वियोगिनी को इतनी अधिक सवेदनशील और कोमल बना देती है कि प्रकृति उसके अन्तरतम की सहचरी बन जाती है। उसके दुःख-सुख की साथिन प्रकृति उसके लिए सजीव और सप्राण हो जाती है, और सचेतन मानव की भाँति वह भी अपने प्रियतम वसन्त के वियोग में दीर्घ निश्वास लेती है। नायिका का वियोग-व्यथित हृदय अपनी सखी की पीड़ा से उद्विग्न हो उठता है —

नाहिँन ए पावक प्रवल, लुबै चलत चहुँ पास ।

मानहु विरह बसन्त के, ग्रीष्म लेत उसास ॥

अपन्हुति अलंकार की छटा और नायक वसन्त की विरहिणी नायिका ग्रीष्म की व्यथा दर्शनीय है।

विप्रलभ शृंगार की काम दशाओं के चित्रण में प्रायः सभी शृंगारी कवियों के काव्य में ऊहात्मकता का समावेश है। बिहारी भी वियोगिनी कामोत्तप्त दशा की अभिव्यक्ति में अपने युग की परम्परा से अछूते नहीं रहे हैं। वियोगिनी नायिका का विरह-ताप इतना अधिक बढ़ जाता है कि शीतोपचार के लिए प्रस्तुत गुलाब जल उसके शरीर तक पहुँच नहीं पाता और बीच में ही सूख जाता है—

औघाई सीसी, सुलखि, विरह बरति दल्लालत ।

बीच ही सूखि गुलाब गौ, छोटैँ छुई न गात ॥

यहतो मनोवैज्ञानिक सत्य है कि प्रिय-सान्निध्य में सुख और उत्साह का संचार करनेवाली समस्त वस्तुएँ स्मृति को तीव्र कर, विरह-व्यथा को उद्दीप्त कर देती हैं। ऐसी स्थिति में वियोगिनी नायिका अति उद्विग्न हो जाती है और 'जुगनुओं' को 'अगार' समझ लेती है। इस विरहोन्माद में वह शशि, सरसिज और मुरभित समीर को काल के समान घातक समझ लेती है और मृत्यु की कामना करती हुई इधर-उधर

बिहारी



मपादक

डॉ० ओम्प्रकाश

रीडर

दिल्ली विश्वविद्यालय



राधाकृष्ण प्रकाशन



© १९९७, राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली

मूल्य

६ रुपये ५० पैसे

पक्की जिल्द = रुपये ५० पैसे

प्रकाशक

ओम्प्रकाश

राधाकृष्ण प्रकाशन

२, अन्तारी रोड, दरियागज, दिल्ली-६

मुद्रक

ज्वाणकृमार गर्ग

राष्ट्रभाषा प्रिंटर्स

शिवाश्रम, कवीस रोड, दिल्ली-६

राधाकृष्ण मूल्याकन माला



विहारी

क्रम



विहारी का जीवन-वृत्त	जगन्नाथदास रत्नाकर	६
विहारी-सतसई	विश्वम्भर मानव	१६
सतसई का परिचय	हरदयालुसिंह	२३
विहारी की भाषा	विश्वनाथप्रसाद मिश्र	३०
विहारी की निपुणता	रामसागर त्रिपाठी	४०
विहारी की शास्त्रीय दृष्टि	विजयेन्द्र स्नातक	४६
विहारी की भक्ति भावना	हरवल्लाल शर्मा	५७
मुक्तक दोहा	वच्चनसिंह	६७
सतसई की परम्परा	रणधीर सिन्हा	७५
सतसई में प्रेम-वर्णन	रामरत्न भटनागर	८४
सतसई में नीति-वर्णन	भगवतस्वरूप मिश्र	९१
सतसई में प्रकृति-चित्रण	किरणकुमारी गुप्ता	१०३
तिरुवल्लुवर और विहारीलाल		
विरह वर्णन की तुलना	सु० शंकर राजू नायडू	११२
राधा-नागरी की कलावती शिष्याएँ	ओम्प्रकाश	१२१
चित्र क्यों न बन सका	पद्मसिंह शर्मा	१३३
विहारी सतसई के अध्ययन की नवीन दिशाएँ	भगीरथ मिश्र	१३६
विहारी सतसई की टीकाएँ	रमेश मिश्र	१४५
रीति काव्य में रस रीति	गणपतिचन्द्र गुप्त	१५८
रीति काव्य में शृंगारिकता	नगेन्द्र	१६७
रीति काल में कला की स्थिति	सावित्री सिन्हा	१७४
कतिपय सन्दर्भ ग्रन्थ		१८४
इस सकलन के लेखक		१८६

बिहारी-काव्य के प्रथम सहपाठी
गौतना ग्रामवासी
श्री हरि नारायण वाष्णैय
को
सस्नेह

सम्पादकीय



विहारीलाल ब्रजभाषा के प्रमुख कवियों में से हैं और शृंगारी कवियों में उनका स्थान अन्यतम है। सामंती कला की जितनी पच्चीकारी विहारी में है उतनी अन्यत्र दुर्लभ है। केवल एक पुस्तक, और वह भी सात सौ दोहे की, लिखकर जितना यश तथा अर्थ विहारी ने प्राप्त किया उतना किसी अन्य कवि ने नहीं। अनुकरण, परम्परा, टीका तथा समीक्षा की दृष्टि से भी विहारीलाल औरों की अपेक्षा अधिक भाग्यशाली रहे हैं। सूर-तुलसी के पश्चात् साहित्यिकों की दृष्टि पाण्डित्य के लिए केशवदास और रसिकता के लिए विहारीलाल पर ही टिकती थी।

एक ऐसा युग था जब विहारी आधुनिकों की समीक्षा के भी केन्द्र थे। मिश्र-बन्धुओं से प्रारम्भ होकर भगवानदीन, कृष्णविहारी मिश्र, पद्मसिंह शर्मा और जगन्नाथ दास रत्नाकर तक की परम्परा विहारी-सतसई के माध्यम से ब्रजभाषा-काव्य के मन्थन में अनवरत रत रही। सतसई का प्रामाणिक संस्करण भी संभव हो सका और उसकी टीका-समीक्षा भी। आलोचना के शुक्ल-युग में विहारी की कुछ उपेक्षा रही, उनके स्थान पर जायसी आ गये, स्वयं शुक्ल जी ने विशेष प्रसंगों में विहारी से तुलना करते हुए जायसी की ओर पाठक का ध्यान आकृष्ट किया है।

तदनन्तर विहारी के सौन्दर्योद्घाटन में एक प्रकार की अगति-सी दिखलाई देती है। शुक्लोत्तर आलोचकों में पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र का नाम ही इस प्रसंग में उल्लेखनीय है। कतिपय अच्छे शोध-प्रबन्ध लिखे गये हैं, स्वान्त सुखाय समीक्षा नहीं। प्रस्तुत सकलन का कार्य प्रारम्भ करते हुए यह अभाव मुझको सबसे अधिक कचोटता रहा है। संभवतः विहारी की उपेक्षा ब्रजभाषा-काव्य की सामान्य उपेक्षा का विकामवादी श्रग-मात्र हो।

हिन्दी-भाषी-प्रदेशों से बाहर इस क्षेत्र में जो कुछ भी हुआ है वह संकेतयोग्य है। कलकत्ता-निवासी प्रसिद्ध विद्वान् श्री कालीप्रसाद खेतान, बार-एट-लॉ, ने विहारी-सतसई का एक नवीन उद्देश्य से अध्ययन किया है, सहमत न होते हुए भी, जिसके महत्त्व को मैं

स्वीकार करता हूँ । मद्रास निवासी वन्धु डॉ० सु० शकरराजू नायडू ने तमिल-वेद 'तिरुक्कुरल' के रचयिता कवि तिरुवल्लुवर के कामखण्ड (इन्वम) की तुलना बिहारी के समानान्तर प्रसंगों से की है, जिसका कुछ अंश प्रस्तुत सकलन में भी समाविष्ट है । हिन्दी के प्रत्येक कवि के ऐसे अध्ययनों की आज महती आवश्यकता है ।

प्रस्तुत सकलन में मेरा प्रयत्न यह रहा है कि केवल उन समीक्षाओं को सकलित किया जाय जो एक बार प्रकाशित होकर पाठक के सामने आ चुकी हैं और उनके दृष्टि-कोण से पाठक परिचित हो चुका है । 'नीति-वर्णन' 'प्रकृति-चित्रण' तथा 'टीकाएँ' विषयक निबन्ध इसका अपवाद है, परन्तु इनके लेखक इन विषयों से काफी सम्बद्ध रहे हैं । प्रकाशित रचना से एक बात और स्वयं सिद्ध हो जाती है कि लेखक इस विषय का विशेषज्ञ है । एक आलोचक का केवल एक लेख ही यहाँ लिया गया है, जिससे पाठक वैचित्र्य से, संक्षेप में ही, परिचित हो सके । सकलन को युग, कवि तथा रचना तीनों को दृष्टि में रखकर पूर्ण बनाने का प्रयत्न किया गया है । सकलन को वैज्ञानिक बनाने के लिए अन्त में सन्दर्भ-ग्रन्थ-सूची तथा लेखक-सूची को भी जोड़ दिया गया है । आशा है इस सकलन से पाठक के दृष्टिकोण को एक सन्तुलित मार्ग प्राप्त हो सकेगा और सामान्यतः ब्रजभाषा-काव्य एवं विशेषतः बिहारी के ध्वनिजीवी काव्य के प्रति उनके अनुराग में स्थिरता आ सकेगी । मैं उन सभी विद्वानों का आभारी हूँ जिनके समीक्षात्मक लेखों का मैंने इस सकलन में यथावश्यकता उपयोग किया है ।

ओम्प्रकाश

तुलसी-जयन्ती

स० २०२४ वि०

बिहारी का जीवन-वृत्त

जगन्नाथदास रत्नाकर

बिहारी का जन्म सवत् १६५२ में ग्वालियर में हुआ था। उनके एक भाई तथा एक बहिन और भी थे। अनुमान यह होता है कि भाई उनसे बड़े थे, और बहिन छोटी। उनकी बहिन के जन्म लेने के थोड़े ही दिनों पश्चात् उनकी माँ का देहान्त हो गया, जिससे उदासीन हो उनके पिता ग्वालियर छोड़कर सवत् १६५६-६० में ओडछे चले आए। वहाँ उस समय रामशाह राजा थे। उन्होंने राजकाज का सब भार अपने छोटे भाई इद्रजीत को दे रखा था। यह इद्रजीत साहित्य तथा संगीत-विद्या के बड़े जानकार, प्रेमी तथा आश्रय-दाता थे। सुप्रसिद्ध कवि केशवदास तथा प्रवीणराय पातुरी, जो कि नृत्य, गान तथा साहित्य में बड़ी निपुण थी, इन्हीं की सभा को सुशोभित करते थे।

वहाँ से थोड़ी दूर पर सुप्रसिद्ध महात्मा श्री नरहरिदासजी रहते थे। वे श्री स्वामी हरिदासजी के संप्रदाय के वैष्णव थे।

सवत् १६६५ में, श्री स्वामी हरिदासजी की निधिवन की गद्दी के महत्, श्री सरसदेवजी ने बुदेलखंड पधारकर श्री नरहरिदासजी को विधिवत् अपना शिष्य बनाया। उसके पश्चात् बिहारी के पिता अपनी सत्तान-सहित श्री नरहरिदासजी के शिष्य हो गए। उस समय बिहारी की अवस्था बारह-तेरह वर्ष की थी। बिहारीदास नाम श्री नरहरिदास ही का रखा हुआ प्रतीत होता है, क्योंकि उनके संप्रदाय के सेव्य ठाकुर का नाम 'बिहारीजी' है, और उक्त संप्रदाय के शिष्यों का नाम प्रायः दासात होता है।

श्री नरहरिदासजी के पास इद्रजीत तथा केशवदासजी भी कभी-कभी आते-जाते रहते थे। किसी दिन उन्होंने केशवदासजी को बिहारी का परिचय देकर कहा कि यह लडका बड़ा होनहार है, यदि आप इसको अपने पास रखकर कुछ पढ़ाने की कृपा कर दें तो बड़ा उपकार हो, और यह कदाचित् बड़ा कवि हो जाए। केशवदासजी ने भी बिहारी की बुद्धि अच्छी देखकर इस बात को सहर्ष स्वीकृत कर लिया और उनको जी खोलकर पढ़ाने लगे। अपने रसिकप्रियादि ग्रंथों के अतिरिक्त उन्होंने तीन-चार वर्षों में बिहारी

को भापा, सस्कृत तथा प्राकृत के अनेक काव्य-साहित्य तथा अन्यान्य उपयोगी ग्रन्थ पढा तथा गुना दिए, जिनका प्रभाव विहारी के अनेक दोहो पर पडा है ।

केशवदासजी के साथ विहारी इद्रजीत की सभा मे भी आया-जाया करते थे, जिससे उनको प्रवीणराय पातुरी का नाच देखने का सयोग कभी-कभी मिल जाता था । उसकी नृत्य-निपुणता का प्रभाव विहारी के सौन्दर्यग्राही हृदय पर स्थिर रूप से अकित हो गया था, जो सतसई के निम्नलिखित दोहे मे स्पष्ट झलकता है—

सब-अग करि राखी सुघर नाइक नेह सिखाइ ।

रसजुत लेति अनत गति पुतरी पातुरराइ ॥ २८४ ॥

विहारी को केशवदासजी से पढने का अवसर थोडे ही दिनो तक मिला । सवत् १६६४ के पूर्व ही इद्रजीत का रग-अखाडा सर्वथा भग और अस्तव्यस्त हो गया, और केशवदास को छोडकर उसके सब लोग नष्ट-भ्रष्ट हो गए । पश्चात् विहारी के पिता ने ओडछे मे रहना व्यर्थ तथा अनुचित समझा, क्योंकि एक तो वहाँ के रहने के निमित्त अब कोई विशेष कारण अथवा वृत्ति न रह गई थी, और दूसरे कदाचित् उस प्रात मे अनेक विप्लव भी हो रहे थे ।

सवत् १६७० के आस-पास, नरहरिदासजी से आज्ञा लेकर, केशवदेवजी ने विहारी इत्यादि के साथ ब्रज की ओर प्रस्थान किया । वृन्दावन मे उस समय श्री नरहरिदासजी के दीक्षागुरु श्री सरसदेवजी निधिवन की गद्दी पर थे । श्री सरसदेवजी के एक और शिष्य श्री नागरीदासजी थे । वे टट्टियो की कुटिया बनाकर कुछ और वैष्णवो के साथ यमुनाजी के तट पर रहते थे । केशवदेवजी ने कदाचित् उन्ही के स्थान मे डेरा किया । उस स्थान मे रहकर भी विहारी ने कुछ दिनो श्रमपूर्वक विद्याव्ययन तथा काव्याभ्यास किया और सगीतविद्या मे भी निपुणता प्राप्त की । विवाह होने के पश्चात् विहारी अपनी ससुराल मे रहने लगे, और उनके पिता वृन्दावन ही मे रहे । पर पठन-पाठन के निमित्त विहारी भी प्रायः वृन्दावन आया-जाया तथा रहा करते थे । श्री नरहरिदासजी ने विहारी की प्रशंसा शाहजहाँ से की और उनका गाना तथा काव्य भी उसको सुनवाया । विहारी ने शाहजहाँ की प्रशंसा की और कुछ कविता पढी । शाहजहाँ ने प्रसन्न होकर उनको आगरा आने की आज्ञा दी, और फिर विहारी आगरा आकर रहने लगे । आगरा मे रहकर विहारी ने कुछ फारसी (उर्दू) भी पढी और उस भाषा की कविता का भी कुछ अभ्यास कर लिया ।

सतसई के अतिरिक्त और कोई कविता विहारी की प्राप्त नहीं होती । यदि बीस वर्ष की अवस्था से उनका कविता करना माना जाय तो, सतसई आरम्भ करने के पूर्व १८-२० वर्ष तक विहारी ने क्या कविता की, इसका कुछ पता नहीं चलता । यदि इस अंतराल की उनकी कविता हाथ आती, तो आशा थी कि, उससे उस समय का उनका कुछ जीवन-वृत्तांत विदित होता । अनुमान होता है कि यद्यपि विहारी मे काव्य-प्रतिभा तथा स्वाभाविक कवि के अन्यान्य गुण तो पूर्णतया विद्यमान थे तथापि उनकी रुचि कविता बनाने की अपेक्षा सुन्दर-सुन्दर प्राचीन काव्यो के आस्वादन तथा विद्योपार्जन मे अधिक थी ।

विहारी का सस्कृत-व्याकरण मे पूर्णतया अभिज्ञ होना तथा व्याकरण के

अनुसरण करने का लडकपन ही से स्वभाव पड जाना, उनका अपनी भाषा के निमित्त एक परम सुशृङ्खल, प्रयोगसाम्य-सपन्न तथा व्याकरण-नियमवद्ध ढाँचा बनाकर तदनुसार कविता करने में सफलीभूत होने से लक्षित होता है, और अनेकानेक प्रकार के छोटे-बड़े समासों को बहुत सफलतापूर्वक प्रयुक्त करने से भी सिद्ध होता है । उनके उक्त ढाँचे का 'वाक्य-सौष्ठव' स्पष्ट है, और उनके समासों का प्रयोगाचित्य उनके दम-वीस दोहों के पढ़ने से ज्ञात हो सकता है, क्योंकि सतसई के अधिकांश दोहों में समासों का प्रयोग बड़ी सुन्दरता से हुआ है । समास-सौष्ठव के निमित्त १०४, १२७, १५२, १५३, १७३, १७५, ४०३ और ५२७ अंकों के दोहे विशेषतः द्रष्टव्य हैं ।

विहारी को संस्कृत-कोष का गभीर ज्ञान होना उनके अनेक संस्कृत शब्दों को ऐसे रूपों तथा अर्थों में प्रयुक्त करने से प्रतीत होता है, जिनमें भाषा के सामान्य कवियों ने उनको प्रयुक्त नहीं किया है, जैसे—

मन (१८, १५०), वारी (१६), वेसरि (२०), करवर (कर्वर, ५०), मुवा-दीधिति (६२), अनूप (१०२), सक्रोनु (सक्रमण, २७४), आधु (अर्ध्य, ३१६, ३७६), कर्पूरमनि (कर्पूरमणि, ३६२), वृपादिन (वृपादित्य, ३६७), वास (४६४), नदित (४६६), वारद (वार्द, ४७५), कुसुम (५१२), आभार (५५१), परिपारि (परिपालि ६१६), पर (६४८) इत्यादि ।

इन शब्दों में कितने शब्द तो ऐसे हैं, जिनका प्रयोग संस्कृत के भी किसी ही कवि ने इन अर्थों में किया है, जैसे—मन (मनस्, १८), वारद (वार्द, ४७५), परिपारि (परिपालि, ६१६) ।

संस्कृत के अच्छे-अच्छे काव्यों में विहारी का पूर्ण प्रवेश होना, उनके अनेक संस्कृत ग्रंथों के कठिन श्लोकों को दोहों में बहुत सफलतापूर्वक उद्धृत करने से प्रमाणित होता है । इन दोहों में केवल विहारी का संस्कृत-पांडित्य ही नहीं, प्रत्युत उनकी काव्य-प्रतिभा का वैलक्षण्य तथा उत्कर्ष भी, लक्षित होता है । जिन भावों को उन्होंने लिया है, उनको वैसा ही नहीं रहने दिया है, प्रत्युत उनमें कुछ न कुछ विशेष रंग-ढंग तथा काव्य-चमत्कार से नया प्राण फूँक दिया है ।

संस्कृत कोष तथा साहित्य के अतिरिक्त, विहारी के कितने ही दोहों से उनका ज्योतिष तथा वैद्यक शास्त्रों में भी प्रवेश प्रतीत होता है । ज्योतिष के सम्बन्ध में उनके ४२, १०५, ६६०, ७०७ अंकों के दोहे द्रष्टव्य हैं, और वैद्यक के सम्बन्ध में १२०, ४७६ अंकों के दोहे ।

संस्कृत के यथेष्ट विषयों के पठित होने के अतिरिक्त, विहारी के कितने ही दोहों से प्रतीत होता है कि, वे प्राकृत तथा अपभ्रंश के व्याकरणों तथा काव्यों के भी अच्छे ज्ञाता थे । उक्त भाषाओं के व्याकरणों का ज्ञान, गैन (गगन, गजन, गयन, गैन), केम (कदव, कदम, कअम, कयम, कइम, केम), नै (नदी, नई, नड, नै), निय (निय, निज, निय) इत्यादि शब्दों के प्रयोग से लक्षित होता है, क्योंकि ये रूप साहित्यिक व्रजभाषा में सामान्यतः देखने में नहीं आते, पर प्राकृत तथा अपभ्रंश के व्याकरणों से सिद्ध होते हैं तथा ये अथवा इनके कई पूर्व रूप उक्त भाषाओं में वरते भी जाते हैं । विहारी का प्राकृत

काव्यों का ज्ञान, उनके 'गाथासप्तशती' की कितनी ही गाथाओं के भावों को, अपनी प्रतिभा का विशेष चमत्कार देकर, दोहों में निबद्ध करने से सिद्ध होता है।

विहारी ने ७०० दोहे बनाकर अपने ग्रंथ का नाम सतसई रखा, उससे भी उनका गाथा तथा आर्या-मत्तशक्तियों का पढ़ना, तथा उन्हीं की जोड़ पर अपनी सतसई बनाना, अनुमानित होता है।

यह अनुमान होता है कि उनको कविता करने की अपेक्षा विद्योपार्जन का व्यसन अधिक था, कविता वे आवश्यकतानुसार कभी-कभी किया करते थे। पर तो भी, सतसई के अतिरिक्त उनकी और स्फुट कविताओं अथवा किसी ग्रंथ का प्राप्त न होना आश्चर्यजनक अवश्य है। यदि और कुछ नहीं तो, समय-समय पर उन्होंने शाहजहाँ तथा आगरा के नरदारों इत्यादि के सुनाने को कुछ कविताएँ अवश्य ही बनाई होगी।

यदि उन स्फुट कविताओं का भी कोई संग्रह होता, तो आशा है कि न्यून-से-न्यून सतसई के बराबर का उनका एक ग्रंथ और भी होता। पर, 'विहारी-रत्नाकर' में स्वीकृत दोहों तथा कतिपय अन्य दोहों के अतिरिक्त, जो सतसई के भिन्न-भिन्न क्रमों तथा टीकाओं में विहारी के नाम से दृष्टिगोचर होते हैं, उनकी और कोई रचना प्राप्त नहीं होती। अतः यह अनुमान युक्तियुक्त जान पड़ता है कि वे समय-समय पर कुछ स्फुट कविता तो अवश्य करते रहे, पर उनके हृदय में एक सुशुद्ध तथा प्रयोगमाम्य साहित्यिक ब्रजभाषा का ढाँचा स्थिर करने की उत्कंठा बनी रहती थी। यह कार्य बड़ा कठिन तथा समयमाध्य था, जिसको वे, अपने मतोप के योग्य, कदाचित् अपने आमेर जाकर टिकने के कुछ ही पूर्व, कर पाए। उक्त कार्य में इतना समय लग जाना कोई आश्चर्य नहीं था। श्री पाणिनिजी ऐसे महर्षि के भी जीवन का बड़ा भाग ऐसे ही कार्य में लग गया था, यद्यपि उनकी सहायता के निमित्त उनके पूर्व के अनेक सस्कृत-व्याकरण उपस्थित थे। विहारी के लिए तो, जहाँ तक ज्ञात होता है, कोई ऐसा सहायक साधक भी नहीं था। वे भाषा का यथेष्ट ढाँचा बनाने में कहाँ तक कृतकार्य हुए, इसका अनुमान पाठकगण, जो कुछ उनके दोहों की भाषा के विषय में लिखा गया है, उससे कर सकते हैं। ज्ञान होता है कि जब उनके हृदय में उक्त ढाँचा बनकर तैयार हो गया, तो अपनी पूर्व रचनाओं की भाषा को उन्होंने उससे न्यूनाधिक विचलित पाकर, उनको दबा रखा, और विस्तार न होने दिया। कारण जो हो, उन समय तक सतसई के अतिरिक्त विहारी का और कोई ग्रन्थ उपलब्ध नहीं हुआ है। हाँ, एक 'दूहा संग्रह' नामक १५-१६ सौ दोहों के ग्रन्थ का जोधपुर में होना सुना जाता है, और यह भी ज्ञात हुआ है कि उसमें से कुछ दोहे विहारी की सतसई के हैं। हमने यह अनुमान हो सकता है कि आश्चर्य नहीं, जो उक्त ग्रन्थ सर्वथा विहारी की वे दोहों का संग्रह हो, क्योंकि देवकीनन्दन टीका में भी विहारी की स्त्री का १८०० दोहा होना माना गया है। हमसे स्वयं उक्त ग्रन्थ देखने का मौभाग्य नहीं हो गया।

सन् १९०७-०८ में सन् १९६१ तक विहारी मधुना, बृन्दावन तथा आगरा में यात्राएँ और बसावसर, रहकर अपनी विद्या में उन्नति करने लगे। उन यात्राओं में वे प्रतिपद्यं उन गणनाओं में से, जिन्होंने उनका वर्णन किया कर दिया था, उन-में-से के तहाँ जाकर प्रयोपार्जन कर लाया करने थे। जोधपुर तथा बरी जयपुर में भी उनका

जाना सुना जाता है, वह भी सगत प्रतीत होता है ।

संवत् १६६१ के अन्त, अथवा संवत् १६६२ के आरम्भ में, बिहारी अपने वर्णन लेने आमेर गए । उस समय वहाँ के महाराज जयसिंह कोई नवीन रानी ब्याह लिए थे, और उसके सौन्दर्य तथा वयःसधि की छटा पर ऐसे मुग्ध हो रहे थे कि रात-दिन उसी के महल में पड़े रहते थे, और राजकाज सर्वथा भूल गए थे । उनके मंत्री, कर्मचारी तथा सभासद बहुत चिन्तित थे, पर कर कुछ नहीं सकते थे । उनके वहाँ पहुँचने पर, मुख्य मंत्री जी ने सब वृत्तांत सुनाने के पश्चात् कहा—यदि आप महाराज को कोई चेतावनी देने का साहस करे तो बड़ा काम हो, क्योंकि राजकाज में बड़ी हानि पहुँच रही है । महाराज के बाहर निकलने से चौहानी रानीजी भी आपसे बहुत प्रसन्न होगी ।

बिहारीजी कवि तो थे ही, जिन बातों पर उन लोगों ने महीनों में विचार किया था, वे उनके हृदय में क्षणमात्र में घूम गई । बिहारी ने—

नहिं परागु, नहिं मधुर मधु, नहिं बिकासु इहिं काल ।

अली कली ही सौं बध्यौ, आगै कौन हवाल ॥ ३८ ॥

यह दोहा लिखकर एक वर्षवर (खाजेंसरा) को दिया, और उसने उसको ड्योढी पर ले जाकर किसी परिचारिका के हाथ राजा के पास पहुँचा दिया ।

इधर तो ये लोग दोहा भेजकर बड़ी उत्सुकता से परिणाम की प्रतीक्षा करने लगे, उधर जब राजा के पास दोहा तथा बिहारी के आने का सवाद पहुँचा, तो दोहे के सरस अन्योक्तिगर्भित उपदेग की छीट से उसकी आँखें खुल गई । दोहे के 'आगै कौन हवाल' पद के गूढार्थ का भी उस पर यथेष्ट प्रभाव पड़ा । बिहारी को बुलाकर, उनकी बड़ी प्रशंसा कर और स्वर्ण मुद्राएँ दे, कहने लगा कि हम आपसे बहुत प्रसन्न हुए । यह भी कहा कि आपका दोहा बड़ा उत्तम है, आप ऐसे ही और दोहे बनाएँ, प्रति दोहा मैं एक मोहर आपको भेंट करूँगा ।

जब राजा के बाहर निकल आने का समाचार चौहानी रानी ने सुना, तो वे बड़ी प्रसन्न हुई और बिहारी को अपनी ड्योढी पर बुलवाकर बहुत कुछ पारितोषिक तथा काली पहाड़ी ग्राम प्रदान किया, और कहा कि, आप हमारी ड्योढी के कवि होकर आमेर में निवास करें । उन्होंने उक्त घटना-सम्बन्धी बिहारी का एक चित्र भी बनवाया, जो कि अभी तक जयपुर के एक महल में विद्यमान है ।

उक्त घटना के दो-तीन ही महीने पश्चात्, चौहानी रानी के गर्भ से महाराज जयसिंह के उत्तराधिकारी, कुमार रामसिंह, उत्पन्न हुए । उस अवसर पर अनेक कवियों ने महाराज जयसिंह की प्रशंसा में कविताएँ की । बिहारी ने भी यह दोहा पढ़ा—

चलत पाइ निगुनी गुनी धनु मनि-मुत्तिय-माल ।

भेट होत जयसाहि सौं भागु चाहियतु भाल ॥ १५६ ॥

फिर उक्त अवसर के उपलक्ष्य में, महीने-दो महीने के पश्चात्, कोई बड़ा दरवार 'दर्पण-मन्दिर' में हुआ । उसमें बिहारी ने महाराज जयसिंह की शोभा का वर्णन इस दोहे में किया—

प्रतिबिंबित जयसाहि-दुति-दीपति दरपन-धाम ।

सब जगु जीतन कौ कर्यौ काय-ब्यूहु मनु काम ॥ १६७ ॥

इसी बीच में ज्ञात होता है कि किसी 'लाखन' नामक व्यक्ति की सेना को जयसिंह ने मार भगाया था, जिस पर बिहारी ने यह दोहा बनाया था—

रहति न रन, जयसाहि-मुखु लखि लाखनु की फौज ।

जाचि निराखरअँ चलै लै लाखनु की मौज ॥ ८० ॥

इसी प्रकार बिहारी समय-समय पर दोहे बनाते, और पुरस्कृत होते रहे । समया-नुकूल दोहों के अतिरिक्त, वे और भी पाँच-पाँच, सात-सात दोहे बनाकर दरबार में ले जाने और मोहरे लाकर सुख से जीवन व्यतीत करने लगे । इस प्रकार बिहारी का जीवन आठ-दस वर्ष तक बड़े सुख से अन्य कवियों के सग-सग व्यतीत हुआ ।

बिहारी कभी-कभी अपने प्राप्त ग्राम 'काली पहाड़ी' भी आया करते थे, क्योंकि एक तो कुछ प्रबन्ध करना होता था, और दूसरे वह उनकी जन्मभूमि के सन्निकट था । इन्हीं यात्राओं में कदाचित् ग्राम-व्यूटियाँ के भाव देखकर उन्होंने समय-समय पर उनका वर्णन भी अपने दोहों में कर दिया है, जैसे—६३, २४८, ७०८ इत्यादि अंकों के दोहों में । यह भी प्रतीत होता है, कि ग्वालियर इत्यादि में उनकी कविता का सम्मान अधिक नहीं होता था । यह बात उनकी कई एक अन्योक्तियों से लक्षित होती है ।^१

बिहारी का गाथासप्तशती तथा आर्यासप्तशती का ज्ञाता होना तो ऊपर कहा जा चुका है । कुछ दोहों के बनने के पश्चात् या तो उन्होंने स्वयं ही उक्त सतसईयों के जोड़ पर एक सतसई बनाना निश्चित किया, अथवा महाराज जयसिंह के कहने से । जो कुछ हो, सतसई-निर्माण पर उनका लक्ष्य होना इस दोहे से विदित होता है—

हुकुम पाइ जयसाहि कौ हरिराधिका-प्रसाद ।

करी बिहारी सतसई भरी अनेक सवाद ॥ ७१३ ॥

संवत् १७०४ के जाड़ो में, ज्ञात होता है कि, उन्होंने अपनी सकल्पित सतसई पूरी कर दी । उसी साल महाराज जयसिंह और गजेब के साथ बलख की चढ़ाई पर गए थे और वहाँ से बड़ी चतुरता तथा वीरता से बादशाही सेना को पठानों तथा बर्फ से बचा लाए थे, जैसा कि 'यो दल काढे ० ७११' इस दोहे की टीका में कहा गया है । उक्त कार्य के निमित्त उनको आगरा आने पर बड़ा सम्मान प्राप्त हुआ था । आमेर लौटने पर, उनके ऐसी कठिन चढ़ाई पर से सकुशल लौट आने तथा बादशाही दरबार में विशेष रूप से सम्मानित होने के उपलक्ष्य में, बड़ा उत्सव मनाया गया और कोई दरबार भी किया गया । 'बिहारी-सतसई' के 'हुकुम पाइ' दोहे को मिलाकर ७१० दोहे तैयार हो चुके थे, अतः उन्होंने उक्त घटना की प्रशंसा के—

सामों सेन, सयान की सबै साहि के साथ ।

बाहु-बली जयसाहि जू, फते तिहारै हाथ ॥ ७१० ॥

यौ दल काढे बलक तैं, तैं जयसिंह भुवाल ।

उदर अघासुर कै परैं ज्यो हरि गाइ, गुवाल ॥ ७११ ॥

१ देखिये बिहारी रत्नाकर, दोहे अंक ४१८, ६२४ ।

घर-घर तुरकिनि हिंदुनी देति असोस सराहि ।

पतिनु राखि चादर, चुरी तैं राखी, जयसाहि ॥७१२॥

ये तीन दोहे बनाकर, और उनको 'हुकुम पाइ० ७१३' इत्यादि दोहों के पूर्व रखकर, कदाचिन् उक्त दरवार ही में अपनी सतसई, ग्रंथरूप से महाराज की भेंट कर दी ।

इस घटना के कुछ पूर्व ही, विहारी की स्त्री का देहान्त हो गया था, जिससे उनका चित्त ससार से कुछ विरक्त-सा हो रहा था । एक तो वे आरम्भ ही से वृन्दावन के भक्त थे, और दूसरे उस समय की चित्त-वृत्ति ने उनका हृदय वृन्दावन की ओर और भी आकर्षित किया । अतः वे महाराज से विदा होकर आमेर से चले आए ।

किसी-किसी का यह भी कथन है कि विहारी आमेर से विदा होने पर जोधपुर, बूंदी इत्यादि राज्यों में भी गए थे, और बहुत संभव है कि उन्होंने वर्षाशिन के उगाहने के निमित्त ऐसा किया हो । पर, जो हो, यह निश्चित प्रतीत होता है कि वे आमेर छोड़ कर, चाहे सीधे, चाहे और राज्यों में घूमते-फिरते, अपने गुरु श्री नरहरिदास के पास वृन्दावन गए, और अपना शेष जीवन वही शांतिपूर्वक भगवद्भजन में व्यतीत करके, सवत् १७२१ में परमधाम को सिधारे ।

जिस प्रकार विहारी की सतसई के पूर्व की कोई रचना नहीं मिलती, उसी प्रकार उनके पश्चात् की भी कोई कृति देखने में नहीं आती । ज्ञात होता है कि वृन्दावन निवास करने पर विहारी सर्वथा भगवद्भजन तथा महात्माओं के सत्संग में लगे रहते थे । कविता का व्यसन उन्होंने सर्वथा छोड़ दिया था । हमने स्वयं वृन्दावन जाकर श्री मौनीदासजी की टट्टी इत्यादि स्थानों में खोज की, पर उनकी कविता का कहीं कुछ पता नहीं मिला । इधर-उधर से कुछ बातें एकत्रित करके, उन पर अनुमान को अवलंबित कर यह जीवनी मुश्रुखल रूप में लिखने का यत्न किया गया है । इसमें अनेक त्रुटियों तथा अशुद्धियों की संभावना है ।

बिहारी-सतसई

विश्वम्भर मानव

पिछले एक हजार वर्ष की काव्य-निधि में से यदि हम दस सर्वश्रेष्ठ ग्रंथों को चुनना चाहे, तो उनमें 'बिहारी-सतसई' का नाम आएगा। ये ग्रंथ है—'पृथ्वीराज रासो', 'पद्मावत', 'सूरसागर', 'रामचरितमानस', 'रामचन्द्रिका', 'बिहारी-सतसई', 'कामायनी', 'प्रिय-प्रवास', 'साकेत' और 'दीपशिखा'। इनमें से अधिकतर ग्रंथ प्रबन्ध-काव्य हैं। जीवन की विविधता का गहराई और सूक्ष्मता के साथ चित्रण करने के कारण प्रबन्ध-काव्य के श्रेष्ठ ग्रंथों में परिगणित होने और उसके रचयिता को महाकवियों की श्रेणी में आसन मिलने की, मुक्तककार से अधिक सम्भावनाएँ रहती हैं। फुटकर प्रसंगों पर लिखने की अपेक्षा मुक्तककार भी उस समय अधिक सफल होते देखे गए हैं जब उनके संग्रह-ग्रंथों के पीछे किसी प्रकार की एकसूत्रता, जो वास्तव में प्रबन्ध का गुण है, विद्यमान हो। सूरसागर, दीपशिखा और बिहारी-सतसई में यह एकसूत्रता भक्ति, रहस्य और प्रेम को लेकर है।

बिहारी ने मुगल-साम्राज्य के समृद्धि-काल में अपनी काव्य-साधना की। ऐसा युग काव्य-श्री के निखार के लिए सदैव उपयुक्त होता है। उस समय प्रजा सुखी थी और शासकों ने देश में शान्ति स्थापित कर दी थी। वे कलानुरागी थे, इसी से अनेक रूपों में उसका विकास हो रहा था। विद्रोह की भावना एक प्रकार से मिट चुकी थी। यह विद्रोह की भावना ऐसी है कि आँधी की भाँति उठती है, शान्त हो जाती है और फिर उठती है। उस आँधी के फिर उठने में अभी देर थी। जैसा जयसिंह द्वारा बलख से शाहजहाँ की सेना को बचाकर लाने के वर्णन से पता चलता है, आक्रमण के समय हिन्दू-मुसलमान कन्धे से कन्धा भिड़ाकर लड़ते थे। राजनीतिक बातों में शासन थोड़ा हस्तक्षेप अवश्य करता रहा होगा, क्योंकि एक स्थान पर बिहारी ने 'दुराज' शब्द का प्रयोग करते हुए उसके विपक्षी परिणाम की चर्चा की है। धर्म की दृष्टि से यह युग साम्प्रदायिक कट्टरता का युग न था। कबीर के समय से ही कवि लोग इस प्रकार की कट्टरता का विरोध कर रहे थे और धर्म को वे बहुत उदार बनाने में समर्थ हुए। बिहारी ने वैष्णव धर्म और

निर्गुण मत, दोनों का समर्थन समान भाव से किया है। धर्म के सम्बन्ध में पूरी स्वतन्त्रता उस समय लोगों को थी। एक पुराण-वाचक के प्रसंग में हमारे कवि ने उसे व्यभिचारी दिखलाया है और मन्दिर भी प्रेमियों के मिलन-स्थल बतलाए हैं। इससे सिद्ध होता है कि धर्म में थोड़ा ढोंग उस समय भी बना हुआ था। पर सबसे अधिक मनोरंजक है बिहारी द्वारा प्रस्तुत समाज का चित्र। हो सकता है कि जिस समाज का वर्णन बिहारी ने किया हो, वह बहुत ही सीमित हो। कुछ वर्णन तो निश्चित रूप से राधा-कृष्ण के काल का है। पर बिहारी के नायक-नायिका उनके अपने काल के भी हैं। मैं कभी-कभी सोचता हूँ वह कैसा युग रहा होगा जब युवतियाँ काम के बाण से मर्माहत हो अभिसार करती थी, वन, खेत, कुजों, खण्डहरो में अपने प्रेमियों से मिलती थी और इस निर्द्वन्द्व जीवन में कोई अधिक हस्तक्षेप नहीं करता था।

वैसे तो श्रेष्ठ-काव्य के सौन्दर्य को ग्रहण करने के लिए पाठक में सदैव ही एक प्रकार की ग्राहिका-शक्ति चाहिए, पर 'बिहारी-सतसई' के वास्तविक महत्त्व को समझने के लिए तो बिना वैसी क्षमता के काम ही नहीं चल सकता। यह क्षमता काव्यशास्त्र के ज्ञान पर निर्भर करती है। बिहारी में प्रतिभा तो थी ही, माथ ही इस प्रतिभा को अध्ययन के द्वारा उन्होंने निखारा था और अपने इस अध्ययन का उपयोग उन्होंने पूरी शक्ति के साथ किया था।

'बिहारी-सतसई' की मूल प्रवृत्ति शृंगारी है। सतसई की रचना की प्रेरणा के सम्बन्ध में जो यह कहानी कही जाती है कि बिहारी ने जयपुर पहुँचने पर एक दोहे की मार से ही अपनी नयी रानी के प्रेम में आवद्ध महाराज जयसिंह को अन्त पुर के घेरे से मुक्त किया, उसे लेकर सभी आलोचकों ने प्रायः एक-सी ही बात कही है। यह घटना यदि सच हो तो भी इससे प्रमाणित यही होता है कि प्रारम्भ से ही बिहारी की प्रवृत्ति शृंगारी थी। उस दोहे को लीजिए—

नहिं परागु, नहिं मधुर मधु, नहिं बिकासु इहि काल ।

अली कली ही सौं बध्यौ, आगै कौन हवाल॥

इस दोहे का आशय यह नहीं है कि रज और रसहीन कली से ही जो भौरा इतना बँधा हुआ है, अर्थात् जो नायिका की यौवन-प्राप्ति से पहले ही उसके रूप पर मुग्ध होकर कर्तव्य-ज्ञान भूल गया है, उसकी आगे क्या दशा होगी, वरन् यह कि जो समय से पूर्व ही अपने आकर्षण का परिचय दे रहा है वह रस का समय आने पर अपने अनुराग की दृढ़ता और भी प्रमाणित करेगा। इस प्रकार यह दोहा बोधोदय के लिए न लिखा जाकर रसोदय के उद्देश्य से ही लिखा गया होगा। जयसिंह ने जो बिहारी से मिलना चाहा होगा वह इसलिए कि आदमी कैसा ही हो, पर है रसज्ञ और इसी से अर्गाफियों के मोल उन्होंने उनके दोहों को खरीदा, यद्यपि यह मोल बहुत कम था।

सयोग-काल की कोई ऐसी स्थिति नहीं जो बिहारी की दृष्टि से बची हो। रूप-दर्शन से आकर्षण होता है। रूप के ये वर्णन नायिका के हैं और इस दृष्टि से नायिका से अधिक नायक के आकर्षण का वर्णन होना चाहिए था, पर ऐसा है नहीं। नायक से अधिक यहाँ भी नायिका पर कवि की दृष्टि है। नायिका आकर्षित होती है। आकर्षित

तो पुष्ट तर्कों के आधार पर सगुण से बढ़कर निर्गुण का समर्थन वे कर बैठे हैं । प्रतिविवा-
वाद और अद्वैतवाद दोनों की पुष्टि में भी उन्होंने कुछ-न-कुछ कहा है । नाम-स्मरण पर
भी वे जोर देते पाए जाते हैं, ऐसी दशा में पाठकों के लिए यह निर्णय करना कठिन है कि
उन्हें किस मत के अन्तर्गत वे मानें । उनका विशेष भुकाव राधा-कृष्ण की लीलाओं की
ओर है । भक्तों के समान वे कृष्ण पर विश्वास करते, उनके यश का वर्णन करते
और उन्हें उलाहना देते पाए जाते हैं । पर मेरी दृष्टि से बिहारी भक्त नहीं थे, केवल
कवि थे । जैसे प्रत्येक महाकवि अपने प्रिय विषय के अतिरिक्त अन्य विषयों पर भी समान
सामर्थ्य के साथ लेखनी चलाता है, वैसे ही बिहारी ने भी प्रेम के अतिरिक्त भक्ति और
नीति पर लिखा । भक्त का हृदय उन्हें प्राप्त हुआ ही न था । राधा और कृष्ण के जीवन
को जैसा घोर श्रृंगारी और वासनात्मक उन्होंने चित्रित किया है, उससे तो इस बात में
और भी सन्देह नहीं रह जाता । बिहारी अनुराग के कवि थे, विराग के नहीं । भक्तों के
हृदय की-सी पवित्रता, आर्द्रता, कोमलता, कातरता, दीनता और भाव-मग्नता उनमें
सामान्यतः नहीं पायी जाती—

कीजै चित सोई तरे जिहि पतितनु के साथ ।
मेरे गुन-औगन-गननु गनौ न गोपीनाथ ॥
यह बरिया नहि और की, तू करिया वह सोधि ।
पाहन-नाच चढाइ जिहि कीने पार पयोधि ॥
पतवारी माला पकरि और न कछु उपाउ ।
तरि ससार-पयोधि कौ, हरि-नावं करि नाउ ॥
मैं समुझ्यौ निरधार, यह जगु काँचो काँच सौ ।
एकै रूपु अपार, प्रतिबिम्बित लखियतु जहाँ ॥

प्राचीन कवियों में सेनापति जैसे एकाध कवि को छोड़कर प्रकृति का स्वतन्त्र
वर्णन पाया ही नहीं जाता । प्रकृति को वहाँ कही आध्यात्मिक भाव की व्यजना के लिए,
कही रहस्य के लिए, कही उपदेश के लिए और कही अलंकार-विधान के लिए प्रयुक्त
किया गया है । बिहारी ने भी अप्रस्तुत के रूप में प्रकृति से अनन्त मर्म-छवियों को चुना,
पर सन्तोष की बात है कि षड्भूत-वर्णन के अन्तर्गत उन्होंने प्रकृति की स्वतन्त्र सत्ता
स्वीकार करके उसमें व्याप्त अनेक भावनाओं को भी चित्रित किया है । लोक की क्रीड़ा
को चित्रित करने के उपरान्त प्रकृति में चलने वाली क्रीड़ा पर भी उनकी दृष्टि गई—

छकि रसाल-सौरभ, सने मधुर माधवी-गंध ।
ठौर-ठौर भौरत शपत भौर-झौर मधु-अध ॥
रनित भृग-घण्टावली, भरित दान सधु-नीर ।
मन्द-मन्द आवतु चल्याँ कुजर कुज-समीर ॥

प्रकृति और मनुष्य को वे एक-दूसरे के पास लाए और स्थान-स्थान पर उन्होंने
यह प्रदर्शित किया कि मनुष्य के व्यवहार का बहुत बड़ा अंश प्रकृति से प्रभावित रहता
है । वर्षा और शिशिर दोनों का प्रभाव मानव-हृदय पर देखिए—

तिय-तरसौहै मन किए, करि सरसौहै नेह ।
 धर-परसौहै ह्वै रहे, भर-बरसौहै मेह ॥
 तपन-तेज, तपु-ताप-तपि, अतुल तुलाई माँह ।
 सिसिर-सीतु क्योंहुं न कटे, बिनु लपटे तिय-नाँह ॥

प्रकृति सम्बन्धी कुछ चित्र तो विहारी के ऐसे हैं जो हिन्दी के आधुनिक काव्य की तुलना में भी कम शक्तिशाली नहीं ठहरते । नीचे के दोहों में जो ग्रीष्म का वर्णन है उसमें प्राचीन-काल के अलंकार-विधान की मार्मिकता और सूक्ष्मता तो है ही, आधुनिक युग की मूर्तिमत्ता और चेतनता भी विद्यमान है । इन दोनों खण्ड दृश्यों से प्रकृति की कैसी सजीवता झलक रही है ! ग्रीष्म और छाया दोनों ही जैसे यहाँ स्पन्दन और गति से युक्त हो उठे हैं । पहले दोहे में तो प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों ही प्रकृति के क्षेत्र से चुने गए हैं । यह विशेषता आधुनिकतम हिन्दी काव्य में, एक महादेवी की 'दीपशिखा' को छोड़कर, शायद ही कहीं पायी जाती हो—

नाहिन ए पावक प्रबल लुवें चलें चहुँ पास ।
 मानहु विरह बसन्त कै ग्रीसम लेत उसास ॥
 बैठि रही अति सघन बन पैठि सदन-तन माँह ।
 देखि दुपहरी जेठ की छाँहों चाहति छाँह ॥

हास्य विहारी में नहीं के बराबर है । ढोंग से इन्हे भी चिढ़ थी, इसी से कथा-वाचको और अधकचरे वैद्यों को लेकर उन्हे ऐसी स्थिति में दिखाया गया है जिससे हँसी आती है । विहारी निश्चित रूप से नगर के जीवन और नागरिक रुचि के पक्ष में थे । नागरिकों के प्रति गाँववालों के व्यवहार से ये बहुत क्षुब्ध दिखाई देते हैं, अतः जहाँ कहीं हास्य की स्थिति आयी भी है, वहाँ उसमें व्यंग्य के समावेश के कारण और गाँववालों के प्रति थोड़ी हीन-भावना रखने के कारण ऐसे स्थल शुद्ध हास्य के नहीं रह पाए हैं । हमारा अनुमान है कि भारत के गाँवों और वहाँ के निवासियों के स्वभाव का विहारी को बहुत अच्छा अनुभव न था । हास्य के कुछ उदाहरण लीजिए—

बहु धनु लै, अहसानु कै, पारी देत सराहि ।
 बंद-बधू, हँसि भेद सों, रही नाह-मुंह चाहि ॥
 परतिय-दोष पुरान सुनि लिखि पुलकी सुखदानि ।
 कसु करि राखी मिश्र हूँ मुंह-आई मुसकानि ॥
 कन दैवो सौँप्यो समुर, बहू थुरह्यो जानि ।
 रूप-रहचटे लगि लग्यो, मागन सब जुग आनि ॥

भावना के क्षेत्र से हटकर कवि लोग कभी-कभी अपने जीवन के अनुभवों को भी चित्रित करते देखे जाते हैं । ऐसी बातें इस धारणा को लेकर लिखी जाती हैं कि शेष सत्तार उनमें लाभ उठाएँ । मात्र अनुभव को चित्रित करने वाली ऐसी रचनाएँ सूक्तियाँ कहलाती हैं जिनमें बहुत-सी नीति की बातें भी सम्मिलित रहती हैं । जहाँ तक होता है बात को सीधे-सीधे कह दिया जाता है । पर तथ्य कैसा ही हो उसे हृदयगम कराना तो होता ही है, इसी में ऐसी उक्तियों में तर्क और अलंकार के नहारे चिन्तन के पल अंकित

किए जाते हैं । बहुत-सी बातें बिहारी ने सज्जन-दुर्जन, गुनी-निगुनी, दाता-मूम आदि को लेकर कही हैं । कुछ सूक्तियाँ कला, प्रेम और मनुष्य के स्वभाव को लेकर भी हैं—

मीत, न नीति गलीतु ह्वै जो धरियै धनु जोरि ।

खाए खरचै जो जरै, तौ जोरियै करोरि ॥

कैसे छोटे नरनु तै, सरत बडनु के काम ।

मद्यौ दमामौ जातु क्यों, कहि चूहे के चाम ॥

बड़े न हूजै गुननु बिनु विरद बडाई पाइ ।

कहत धतूरे सौ कनकु, गहनौ गद्यौ न जाइ ॥

बिहारी की कला हृदय की सहज उपज का परिणाम नहीं । वह अभ्यास-साध्य है । वहाँ अभिव्यक्ति का फूल वैसे नहीं खिलता जैसे वमन्त में डालियो पर फूल खिलते हैं । कवि के भाव को ठीक से समझने के लिए उसकी कला से परिचित होना आवश्यक है । यह कला कई बातों पर निर्भर करती है जैसे—(१) रस, (२) अलंकार, (३) नायिका-भेद, (४) शब्द-शक्ति, (५) प्रसंग-विधान और (६) भाषा । पाठक को यदि इनमें से एक का भी अच्छा ज्ञान नहीं है, तो वह बिहारी के काव्य-सौन्दर्य से अपरिचित ही रहेगा । उदाहरण के लिए इस दोहे को देखिए जिसका अर्थ इस प्रकार की बातों के ज्ञान के बिना खुल ही नहीं सकता—

लिखन बैठि जाकी सबी, गहि-गहि गरब गरूर ।

भयेन केते जगत के, चतुर चितेरे कूर ॥

बिहारी के भाव-पक्ष और कला-पक्ष की सीमाएँ हो सकती हैं और हिन्दी-साहित्य में उनके स्थान पर आलोचकों में मतभेद भी, पर मुझे जो उनके सम्बन्ध में सबसे अच्छी बात लगती है वह यह कि उन्होंने अपने से पूर्व छ सौ वर्ष के काव्य को धर्म के प्रभाव से मुक्त करके जीवन की ओर मोड़ा । यही काम आज के युग में यदि किसी ने किया होता तो वह 'काव्य में विद्रोह' कहलाता । लौकिक जीवन के एक बड़े पक्ष के सौन्दर्य, क्रीडा और आनन्द का जैसा सजीव वर्णन बिहारी में पाया जाता है, वैसा आज तक के किसी कवि के काव्य में नहीं । यह जीवन कहीं-कहीं गन्दला है, पर धरती का जीवन ऐसा ही है, क्या किया जाए । इतना तो निश्चित ही है कि उनके काव्य का एक ऐतिहासिक महत्त्व है । जैसे चन्दबरदाई, कबीर, जायसी, सूर, तुलसी, हरिश्चन्द्र, मैथिली-शरण गुप्त और जयशंकरप्रसाद के बिना काव्य के विभिन्न युगों का इतिहास नहीं लिखा जा सकता, वैसे ही रीतिकाल के दो सौ वर्ष की कड़ी टूटी हुई दिखाई देगी, यदि उसमें से बिहारी का नाम निकाल दिया जाए ।

सतसई का परिचय

हरदयालुसिंह

जहाँ अन्य कवियों ने बहुत-से काव्य-ग्रन्थ लिखकर जनता में सम्मान प्राप्त किया, वहाँ बिहारीलाल ने केवल सतसई नामक मुक्तक काव्य लिखकर। हिन्दी में देव ने लग-भग बावन ग्रंथ लिखे, तब कहीं वैसी प्रसिद्धि पायी। यही दशा सस्कृत कवियों की भी है। थोड़ा रचना करके बिहारी की-सी ख्याति किसी विरले ने ही प्राप्त की होगी। इससे यही सिद्ध होता है कि परिमाण का महत्त्व नहीं हुआ करता, गुण का महत्त्व हुआ करता है। अच्छे-अच्छे कवियों ने चाहे कई रचनाएँ लिख डाली हों, किन्तु विवेचन करके देखा जाए तो उनकी एक ही रचना उनके महत्त्व का प्रतिपादन करने के लिए पर्याप्त होती है। यदि कालिदास के अन्य ग्रंथ न होते, केवल एक 'मेघदूत' ही मिलता, तो भी उनकी काव्य-प्रतिभा का पता चल गया होता और उनकी ऐसी ही ख्याति होती। यह सहज-शक्ति प्रतिभा कहलाती है। यह सब में एक ही प्रकार की नहीं होती। जिसमें सहज-प्रतिभा होती है और उत्कृष्ट प्रतिभा होती है वही उत्तमोत्तम रचनाएँ करने में समर्थ होता है। बिहारी में यही प्रतिभा थी।

कविवर अमरुक ने सौ श्लोक लिखकर सस्कृत साहित्य के क्षेत्र में अपनी विजय-वैजयन्ती फहरा दी। क्या बात थी जिससे अमरुक को इतनी ख्याति मिली? कहना न होगा कि अमरुक मुक्तक रचना के रहस्य को समझते थे, प्रसंग उपस्थित करना जानते थे जो मुक्तको के लिए नितान्त आवश्यक है।

मुक्तक किसे कहते हैं? मुक्तक वह काव्य कहा जाता है जो बिना किसी प्रकार के प्रसंग के अपना अर्थ स्वयं व्यक्त कर सके। उसमें पूर्वापर सम्बन्ध बाध्यनीय नहीं। यद्यपि वह अनुबन्धहीन एवं स्वच्छन्द होता है, पर उसका कुछ ढग ही ऐसा होता है कि उसके द्वारा अर्थ प्रतीत कराने में देर नहीं लगती। ऐसी कृति का नाम लोगो ने मुक्तक रखा है। काव्य कई प्रकार के होते हैं। इनमें मुक्तक, खण्ड तथा महाकाव्य विधेय रूप से उल्लेखनीय है।

बिहारी-सतसई मुक्तको में है। मुक्तक में प्रवाह होता ही नहीं और होता है तो

स्थिर । कुछ मुक्तक रचनाएँ सरस तो होती हैं पर सब ऐसी नहीं होती । कोई-कोई रचना तो शिथिल तक होती है । इनमें वह सानुबन्धता नहीं होती जो मुक्तक का विशेष अंग है ।

मुक्तक की रचना सरस और नीरस दोनों प्रकार की होती है और इस प्रभाव से ससार की कोई रचना बची नहीं है । रामचरितमानस महाकाव्य है, जहाँ तुलसीदासजी ने अपनी प्रतिभा का सारा बल लगाकर उसे काव्यक्षेत्र में अमरता देने का प्रयास किया है, वहाँ रामायण में कुछ प्रसंग ऐसे भी रह गए हैं जिन्हें यदि शिथिलता के उदाहरण में दिया जाय तो वे वहाँ खूब बैठेंगे, परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि तुलसीदासजी सफल कवि न थे । यथार्थ बात तो यह है कि कोई भी पौरुषेय निर्माण गुण-दोष के समन्वय से अच्छा नहीं रहता । यही हाल मुक्तको का है ।

मुक्तको में, प्रवाहाभाव के कारण, नीरसता तुरन्त खटकने लगती है, परन्तु प्रबन्ध-काव्य में वह प्रवाह-धारा में ऐसे बह जाती है कि उसका पता लगना कठिन हो जाता है । यहाँ प्रसंगवश काव्य की सरसता और नीरसता के विषय में भी कुछ कह देना आवश्यक है । नीरसता से यह न समझ लेना चाहिए कि उसमें चमत्कार-विधायकता का भी अभाव है । जहाँ हम नीरस पद का प्रयोग करेंगे वहाँ पर हमारा अभिप्राय भावेतर अन्य रचनाओं से होगा । मुक्तको की तो कोई बात ही नहीं है, उनमें यदि नीरसता होगी तो थोड़ी ही देर में मालूम होने लगेगी । प्रबन्ध-काव्य भी कभी-कभी नीरस होते हैं परन्तु उनमें नीरसता कुछ देर में मालूम हो पाती है, क्योंकि प्रवाह के कारण इसका पता देर में लग पाता है ।

यहाँ पर यह प्रश्न उपस्थित किया जा सकता है कि यदि वह काव्य है तो फिर नीरस कैसा ? काव्य नीरस होना ही न चाहिए । महामति प० विष्णुनाथ के मत में 'वाक्य रसात्मक काव्यम्', अर्थात् रसात्मक वाक्य काव्य कहलाता है । ऐसी दशा में जब काव्य रसात्मक वाक्य हो चुका हो तो उसमें नीरसता कहाँ से आयी और यदि उसमें नीरसता रह गई तो वह काव्य कैसे कहलाया ? पंडितराज जगन्नाथ रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द को काव्य मानते हैं । रमणीयार्थ के प्रतिपादक शब्द कभी नीरस न होंगे क्योंकि रमणीयता और नीरसता दोनों ही परस्पर-विरोधी भाव के शब्द हैं । अतः निष्कर्ष यह निकला कि रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द नीरस न होंगे, इसलिए काव्य भी नीरस न होगा, और यदि वह नीरस होगा तो उसकी गणना काव्य की परिधि के अन्तर्गत न की जा सकेगी ।

मुक्तक में शिक्षा और नीति के उपदेश तथा शृंगारी रचनाएँ खूब गठती हैं; क्योंकि इनमें पूर्वापर प्रसंग बहुत सापेक्ष नहीं रहते । नीति-उपदेशार्थ उपदेष्टा के लिए पर्याप्त अनुभव की आवश्यकता है । उन्हीं के आधार पर जब वह मुक्तक बनायेगा और उनके भाव-उद्रेक के लिए अनुकूल परिस्थिति भी तैयार कर लेगा तब जाकर उन मुक्तकों में सरसता आयेगी । यदि कवि अनुकूल वातावरण भी उत्पन्न कर सका तो भाव-उद्रेकता के बिना वे मुक्तक कोरे धर्मशास्त्र के उपदेश रह जायेंगे । मुक्तक के सम्बन्ध में सबसे बड़ी बात यह है कि इनमें मानव-जीवन के किसी अंग को लेकर अथवा किसी प्रकार के

व्यग्य का आश्रय ग्रहण करके कुछ कहना चाहिए, तब जाकर उसमें कुछ भाव-उद्रेकता और प्रभावोत्पादकता आयेगी, अन्यथा सरसता से वह बहुत दूर रहेगा और उसका प्रभाव कुछ भी न होगा। मुक्तको का अनुवृत्त निर्वाचन भी स्पष्ट होना चाहिए और वह भर सामान्य जीवन-क्षेत्र से। ऐसा होने से पाठको को उसके समझने में कठिनाई नहीं पड़ेगी और वह सबका अनुरजन कर सकेगा। जिन मुक्तको के प्रसंग समझने में ही कठिनाई पड़ती है, उनका कोई महत्त्व नहीं और न साहित्यानुरागी ही उन्हें आदर की दृष्टि से देखते हैं।

संस्कृत-साहित्य में कई मुक्तक काव्य हैं। इनमें आर्यासप्तशती, गाथासप्तशती, अमरुक-शतक और भामिनीविलास आदि विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इन सब में भामिनीविलास को पढ़िएगा तो पता लगेगा कि पंडितराज जगन्नाथ ने ऐसे-ऐसे रसा-प्लावित प्रसंगों की योजना की है कि उन पर दृष्टिपात करते ही पाठक ब्रह्मानन्द-सहोदर काव्यानन्द में मग्न हो जाता है। कविवर अमरुक ने भी अपने शतक के निर्माण में ऐसा ही प्रशंसनीय प्रयास किया है। उन्होंने ऐसे सरस प्रसंगों का आयोजन किया है कि उनको पढ़ते ही पाठक रस के समुद्र में अवगाहन करने लगता है। उसकी प्रसंग-योजना पर मुग्ध होकर संस्कृत-साहित्य के ख्यातनामा आलोचक श्री आनन्दवर्द्धनाचार्य ने उनकी प्रशंसा की है।

गाथा और आर्या-सप्तशतियों के प्रसंग-योजना-सौन्दर्य के सम्बन्ध में इतना ही कह देना पर्याप्त है कि ये आनन्दवर्द्धनाचार्य और सातवाहन की रचनाएँ हैं। सिंह के परिचय के लिए सिंह कह देना ही अलम् है। अधिक परिचय देने से उसके प्रभाव पर आघात होता है। परिचय की आवश्यकता अप्रसिद्ध बातों को होती है। लोकविश्रुत बातों को इसकी आवश्यकता नहीं रहती।

अब हिन्दी के मुक्तको की ओर आइए। सूरदासजी का सारा काव्य मुक्तक है। उन्हें उस लोकविश्रुत आख्यायिका के आधार पर कोई प्रबन्ध-काव्य लिखने में अडचन नहीं पड़ सकती थी, परन्तु ऐसा न करके उन्होंने मुक्तको का आश्रय लिया। क्यों ? क्या उनमें प्रबन्ध-काव्य लिखने की क्षमता न थी, या क्षेत्र न था ? उत्तर में यही कहना पड़ेगा कि क्षेत्र भी था और क्षमता भी थी, परन्तु यदि कोई कमी थी तो कृष्णपरक आदर्श महाकाव्य की थी जिसके आधार पर सूर अपना महाकाव्य निर्माण करते। यदि कोई कृष्णपरक रचना है तो श्रीमद्भागवत है। वह भी पुराण है, आख्यायिका दे सकता है, परन्तु महाकाव्य के लिए मार्ग नहीं प्रशस्त कर सकता। इधर रामपरक महाकाव्य वाल्मीकि-रामायण पहले से था। इसका आधार लेकर तुलसीदासजी को रामचरितमानस के निर्माण करने में कोई कठिनाई न पड़ी। महाकाव्य लिखकर भी गोस्वामीजी को सन्तोष न हुआ। इस समय तक गोस्वामीजी पूरे वैरागी हो चुके थे। उन्होंने मुक्तको पर हाथ साफ करने के अभिप्राय से गीतावली और कृष्णगीतावली लिखी। इनके पद निरपेक्ष हैं, परन्तु इस निरपेक्षता के रहते हुए भी पाठक इसका अध्ययन करके उसी प्रकार रस-सागर में निमग्न होने लगता है जिस प्रकार रामचरितमानस पढ़कर। इसका कारण यह है कि गोस्वामीजी ने इनमें चुन-चुनकर ऐसे-ऐसे मार्मिक चित्र खींचे हैं जो मर्मस्थान पर गुदगुदी पैदा करने वाले हैं और मानवी हृदय-

विकारो मे उद्बोधन पैदा करते है । लोग जो गीतावली को रामचरितमानस की अपेक्षा अधिक रसप्लावित मानते है, उसका कारण यही है कि गोस्वामीजी ने उममे एक-से-एक सरस प्रसंगो की आयोजना की है और कोमल भावो के उद्दीपनकारी प्रसंगो का निर्वाचन भी बड़ी सरलता के साथ किया है ।

हिन्दी के अन्य मुक्तक काव्यो मे यह बात नही आने पायी । इन मुक्तककारो ने मर्मस्पर्शी प्रसंगो के निर्वाचन की ओर ध्यान ही नही दिया । इसलिए वे काव्य अपने मुक्तक सौन्दर्य के कारण इतने प्रसिद्ध नही हुए । उनकी प्रसिद्धि का कारण कुछ और ही था, और वह था भगवान राम-कृष्ण का कथा-गौरव, जिसके लिए जनता ने उनका स्वागत किया । जो लोग ऐसे ग्रथो को प्रबन्ध-काव्य मानते है, वे भूल करते है । यद्यपि इनमे एक ही कथा से वर्ण्य प्रसंग लिये गए है, परन्तु सानुबन्ध न होने के कारण इनमे यथेष्ट सौन्दर्य नही आने पाया ।

रसाप्लावित मुक्तको मे आनन्द आता है और सूक्तियो मे भी, तो फिर इन दोनो मे अन्तर क्या है ? विहारी सतसई के मुक्तको मे नीति-गर्भित उपदेश देने वाले मुक्तक के अतिरिक्त सूक्तियाँ भी है । सूक्तियो का काम यह नही है कि वे रस अथवा भाव व्यजना का उद्रेक भी करे । उनके कार्य की इतिश्री चमत्कारविधायकता के साथ ही साथ हो जाती है । जब हम काव्य के लक्ष्य पर दृष्टिपात करते है तब हमे यह कहने के लिए विवश होना पडता है कि सूक्तियाँ वास्तव मे आदर्श रचनाएँ नही ह । पर इससे क्या ? भले ही वे आदर्श रचनाएँ न हो परन्तु उनमे चमत्कार-विधान रहता है । अन्त मे कहना पडता है कि नीति की उक्तियाँ अथवा रूखे-मूखे राजनैतिक उपदेश कभी काव्य का रूप नही ग्रहण कर सकते, भले ही उन्हे कोई पद्यात्मक निबन्ध कहा करे । निबन्ध की पद्यात्मकता को किसी भी आचार्य ने स्वीकार नही किया है, परन्तु काव्य बहुधा पद्यात्मक ही होते है इसलिए हमारे कान पद्यात्मक निबन्ध सुनने ही के अधिक अभ्यासी हो गए है और भ्रमवश ऐसे निबन्ध को काव्य मान बैठते है, जो पद्यवद्ध हो । काव्य मे विलकुल सच्ची बातो का सग्रह भी नही हो सकता । किसी को यह ममभने मे भूल न करनी चाहिए कि जो दृष्टान्त काव्य मे आए है, वे सब सत्य ही है । यह तो लोगो का दृष्टिकोण है । यदि वे दृष्टान्त की योजना मे और अलंकार के चमत्कार से किसी विषय को काव्य मान बैठे, तो यह उन्ही की भूल है । वे काव्य की परीक्षा ही न कर सके ।

सूक्तियो मे यह गडबड नही रहती । भले ही उनमे भाव की कमी हो परन्तु उनमे ऐसी सुन्दर वक्रोक्ति होती है जो हृदय मे गुदगुदी पैदा करने लगती है । जहाँ विहारी ने सूक्तियाँ कही है वहाँ उनके दृष्टान्त या युक्ति उम तथ्य की सार्थकता को प्रमाणित करने मे साहाय्य प्रदान करती है । विहारी प्रसंगो की ऊहा करने मे बड़े पटु थे, यद्यपि उन्होने प्रेम का सविस्तार वर्णन नही किया । जो कुछ कहा वह पुराने वैसे हुए प्रसंगो पर ही कहा, परन्तु ऐसा कहा कि उनकी जोड़ का कहने वाला कोई नही दिखलाई पडता । यद्यपि विहारी ने अन्य गीतिकारो की भाँति जमकर रस, अलंकार और नायिका-भेद पर कलम नही उठाई—जैसा कि मनमई के अध्ययन मे विदित होगा—वदोकि वे गीति-ग्रन्थ बनाना नही चाहते थे—परन्तु इनका होने हुए भी उन पर समय

का प्रभाव अवश्य पडा है। वे रीति-परिपाटी से बहुत अलग नहीं हो पाए है।

विहारी रीतिकाल के प्रभाव से मुक्त क्यों नहीं हो सके, इसका भी एक कारण है। वह यह कि उस समय लोकरुचि उसी ओर थी। पढ़े-लिखे लोग नायिका-भेद के विवेचन ही में अपनी दक्षता की इतिश्री समझते थे। राजा लोग भी उस समय मुक्तक सुनना पसन्द करते थे, क्योंकि उसमें थोड़ी देर में आनन्द आ जाता था और प्रबन्ध-काव्य में उसका कम से कम एक अंश सुनकर ही आनन्द आ सकता था। इसकी समता ठीक मिश्री और शक्कर के शरबत से की जा सकती है। मुक्तक काव्य शक्कर का शरबत है जो पानी में तुरन्त घुलकर मिठास देने लगता है और प्रबन्ध काव्य मिश्री का शरबत है जो देर में घुलकर मिठास देता है।

राजदरबारों की प्रबन्ध-काव्य की ओर से निरपेक्षता का सबसे बुरा परिणाम यह हुआ कि प्रबन्ध-काव्यों का प्रकारान्तर से निर्माण ही बन्द हो गया। अच्छे नाटकों की रचना भी बन्द-सी हो गई। यद्यपि राजदरबारों की उदासीनता इसका एकमात्र कारण नहीं है, उदासीनता के साथ-साथ मस्तिष्क-शान्ति, निश्चिन्तता, सुख और समृद्धि का अभाव भी है। जहाँ कवि और लेखक जठर-ज्वाला से ही जला करते हो वहाँ प्रबन्ध-काव्यों की जमी हुई शैली की रचना अधिक कैसे हो सकती है। हिन्दी में फुटकल या मुक्तक रचना ही अधिकतर होती आ रही है। इसका यह तात्पर्य नहीं कि हिन्दी में प्रबन्ध काव्य या नाटक बने ही नहीं। बने अवश्य पर उनका अनुपात मुक्तक रचना के सामने बहुत थोड़ा है। इधर आधुनिक युग में थोड़ी-सी प्रवृत्ति जगी थी, पर विदेशी गीतों की धारा में प्रबन्ध का उत्साह कवियों ने ढीला कर दिया है। तात्पर्य यह कि फिर मुक्तक रचनाएँ ही अधिक होने लगी हैं। प्रबन्ध-काव्यों में भी ये गीत घर कर बैठे हैं। साहित्य का इतना प्रचार और प्रसार हो जाने पर भी अभी हिन्दी के कवि और लेखक पूर्णतया निश्चिन्त नहीं हो पा रहे हैं।

मुक्तकों के सम्बन्ध में दो-एक बातें और कहकर इस विषय को समाप्त करना है। कुछ लोगों का कहना है कि मुक्तक लिखना प्रबन्ध काव्य की अपेक्षा कठिन है। मुक्तक रचना में वही सफल हो सकता है, जो रसाभिनिवेश-क्रिया में कुशल हो। विहारी इस क्रिया में बड़े दक्ष थे। इसीलिए उन्होंने मुक्तक-रचना में आशातीत सफलता प्राप्त की है।

सतसई या सतसैया का अर्थ है ७०० पद्यों का संग्रह। सतसई लिखने की पहले से कुछ प्रणाली-सी है। मार्कण्डेय-पुराण की दुर्गासप्तशती में ७०० श्लोक हैं। इसके बाद सातवाहन ने गाथा-सप्तशती का संग्रह किया। यह प्राकृत में है और मुक्तक है। ऐसी ही रचना आयमिप्तगती भी है। इसके प्रणेता श्रीमन् आनन्दवर्द्धनाचार्य हैं। ये दोनों ग्रन्थ साहित्य के रत्न हैं और मुक्तक रत्नों के आकर हैं। यदि इन्हें शृंगार रस का क्षीर-सागर कहा जाए तो कोई अत्युक्ति न होगी।

विहारी-सतसई इसी शृंगार वाली परम्परा में दिखाई पड़ती है। ऐसा जान पड़ता है कि शृंगार और भक्ति एव नीति की पृथक्-पृथक् रचनाएँ होती थी, किंतु उनकी सतसई प्रस्तुत करने की एक चाल-सी पड़ गई थी। विहारी के पूर्व रहीम-सतसई

और तुलसी-सतसई का नाम सुनाई पड़ता है। रहीम की पूरी सतसई नहीं मिलती। पर उसके जितने छन्द मिलते हैं उनके देखने से यही जान पड़ता है कि यह जीवन की मार्मिक अनुभूतियों के आशार पर प्रस्तुत सूक्तियों का एक सग्रह मात्र रही होगी। तुलसी-सतसई भक्ति और नीति की उक्तियों का सग्रह है। इन ग्रन्थों में कितनी ही पुरानी उक्तियाँ भी पायी जाती हैं। कुछ तो केवल भाषा का आवरण बदलकर बैठ गई हैं, कुछ शैली के भेद से भिन्न हो गई हैं और कुछ साम्य के द्वारा दूसरी ही बना दी गई हैं। जीवन को अधिक निकट से और मनोयोगपूर्वक देखने के कारण इन कवियों ने कितनी ही नवीन और मनोहर उक्तियाँ भी प्रस्तुत की हैं। पुरानी उक्तियाँ थोड़ी हैं, नवीन अधिक। पुरानी उक्तियों से उनकी परम्परा का पता चलता है, नवीन उक्तियों से उनकी विशेषता एवं शक्ति का। शृंगार की परम्परामें बिहारी का स्थान सबसे उत्कृष्ट दिखाई देता है।

बिहारी-सतसई की रचना के बाद तो अनेक कवि सतसई लिखने पर दूटे। कविवर मतिराम ने भी अपनी सतसई तैयार की। इसमें बिहारी के भावों का भी स्वागत किया गया है। मतिराम ऐसे समर्थ कवि के द्वारा निःसंकोच भाव से बिहारी के भावों का ग्रहण किया जाना सिद्ध करता है कि सब भाव अपने ढंग के अनूठे हैं।

जैसे तुलसी-सतसई या दोहावली में 'रामचरितमानस' के कितने ही दोहे रख दिये गए हैं उसी प्रकार 'मतिराम-सतसई' में उनके रसराम एवं ललितललाम के भी कितने ही अच्छे-अच्छे दोहे संगृहीत हैं। बिहारी-सतसई के बाद यही सतसई औरों से उत्कृष्ट दिखाई देती है। इसके बाद विक्रम-सतसई और वृन्द-सतसई बनी। वृन्द-सतसई केवल नीतिर्गर्भित उपदेशों का सग्रह है। नीति की रचना होने से इसमें वैसा साहित्यिक चमत्कार नहीं। ऐसे उपदेशों में काव्यगत चमत्कार आ भी कैसे सकता है? इसके बाद विक्रम-सतसई बनी। कुछ समय के बाद चन्दन-सतसई और शृंगार-सतसई की रचना हुई। शृंगार-सतसई में, नाम के अनुकूल, अधिकांश रचनाएँ शृंगार-गर्भित हैं। अभी हाल में श्री वियोगी हरि ने वीर-सतसई का निर्माण किया है। इसमें आपने बड़े मार्मिक दोहे लिखे हैं। इस सतसई में वीर रस के विविध रूपों का निरूपण किया गया है। अनेक प्रकार के आलम्बनों की चर्चा करके और उन पर उक्ति-वैचित्र्यपूर्ण रचनाएँ लिखकर कवि ने हिन्दी में एक अद्भुत रचना की है। अपभ्रंश में कुछ वीर रस के 'दूहे' मिलते हैं। हिन्दी में दोहों में वीर रस की इतनी बड़ी रचना इससे पहले नहीं लिखी गई।

बिहारी-सतसई में सब मिलाकर ७१६ दोहे हैं। इसकी रचना बिहारी ने जयपुराधीन मिर्जा राजा जयसिंह के लिए, सन् १६६२ में, आरम्भ की थी। इसमें शृंगार, वैराग्य नीति आदि कई विषयों के दोहे हैं, परन्तु शृंगार के ही दोहे अधिक हैं। नायिकाभेद के प्रायः सभी प्रकार के उदाहरण बिहारी-सतसई से दिए जा सकते हैं। केवल शृंगार रस ही नहीं उसके पोषक हास्य रस के भी दोहे मिलते हैं। हास्य के अद्भुत आलम्बन कवि ने प्रस्तुत किए हैं। विभिन्न विषयों की रचनाएँ होने के कारण यह कहा जा सकता है कि सतसई में बिहारी ने ७१६ दोहों में ससार का बहुत-सा अनुभव सकलित करके रख दिया है। इसमें प्रकृति-निरीक्षण भी किया गया है और मानव-जीवन की भिन्न-भिन्न परि-

स्थितियों पर भी विचार किया गया है। आलम्बनो के तो ऐसे-ऐसे सुन्दर और सुकुमार चित्र खीचे गए हैं कि कवि की चित्रोपमता की भूरि-भूरि प्रशंसा करनी ही पड़ती है।

विहारी-सतसई की रचना शृंगार-रस-प्रधान है। शृंगार को लोग रसराज कहते हैं। इसका कारण यही है कि शृंगार ही ससारका प्रथम रस है। इसकी व्याप्ति बहुत दूर तक है। इसके अन्तर्गत अधिकाधिक भावों का समावेश किया जा सकता है। क्योंकि इसके सयोग और वियोग नामक सुखात्मक एवं दुःखात्मक दो पक्ष हो जाते हैं। इसका स्थायी भाव रति या प्रेम है। प्रेम ही विश्व में एक ऐसी विभूति है, जो ससार को एक सूत्र में बाँध सकती है।

शृंगार रस की धूम भारतीय साहित्य में तो है ही, विश्व-साहित्य भी इसकी व्यजना से भरा पड़ा है। आंग्ल-साहित्य में भी शृंगारी रचनाओं की कमी नहीं और यदि विचारपूर्वक देखा जाए तो शृंगार के भीतर रूपों की विविधता और उसकी व्यजना की वैसी गहराई नहीं दिखाई देती जैसी यहाँ है। भारतीय शृंगार के जितने भेदोपभेद हैं, उतने अन्य रसों के नहीं। हास्य रस की तो कोई बात ही नहीं, वह शृंगार रस का पोषक मात्र है। अन्य रसों में भी वह विविधता नहीं जो शृंगार में दिखाई देती है। करुण रस का प्रभाव विशेष अवश्य दिखाई देता है इसीलिए भवभूति ने उसकी प्रधानता की घोषणा की है। पर उसमें केवल दुःखात्मक पक्ष है। शृंगार की भाँति उसके दो पक्ष नहीं हैं।

बिहारी की भाषा

विश्वनाथप्रसाद मिश्र

ब्रजभाषा बहुत दिनों से काव्यभाषा है। यद्यपि महाराष्ट्री प्राकृत काव्य की गृहीत भाषा थी, पर उसमें और शौरसेनी (जो ब्रजभाषा की माता या मातामही है) में बहुत कम अन्तर था। अपभ्रंश-काल में जिस नागर अपभ्रंश की धूम थी वह शौरसेनी ही थी। इस प्रकार जिस कुल की ब्रजभाषा है वह काव्यभाषा का प्राचीन कुल है। मध्यदेश सस्कृति का केन्द्र था और शूरसेन मध्यदेश का हृदय था। इसी से ब्रजभाषा का व्यवहार-क्षेत्र विस्तृत था। राजपूताना में काव्यभाषा में इसी का व्यवहार होता था और वहाँ के लोग प्रादेशिक भाषा से अलग करने के लिए इसे 'पिंगल' नाम से पुकारते थे और प्रादेशिक भाषा को 'डिंगल' नाम से। बुन्देलखंड, शूरसेन देश और अवध के कवि काव्य-भाषा में ब्रजी का व्यवहार करते थे, पंजाब के पूर्वी प्रान्तों में यही काव्यभाषा थी। बिहार, बंगाल, मध्यभारत, महाराष्ट्र और गुजरात में यही सर्वसामान्य काव्यभाषा थी। जो भाषा इतनी दूर तक सामान्य काव्यभाषा के रूप में व्यवहृत होती रही हो उसका उन-उन प्रदेशों की भाषाओं से प्रभावित होना अथवा उन-उन प्रदेशों की भाषाओं के शब्दों एवं प्रयोगों का उसमें मिल जाना स्वाभाविक था। मुसलमानी राजत्वकाल में अरबी-फारसी के शब्दों का उसमें आ जाना, उनके लाक्षणिक प्रयोगों में प्रभावित होना भी स्वाभाविक था।

इसीलिए ब्रजी का ज्ञान प्राप्त करने के लिए यह आवश्यक नहीं था कि कोई कवि ब्रज में ही पैदा हो या वही जाकर बसे। उस भाषा में जो ग्रंथ प्रस्तुत हो चुके हैं उनके अनुशीलन से वह बड़े मजे में ब्रजी का ज्ञान प्राप्त कर सकता है। इसी से 'दाम' ने अपने 'काव्यनिर्णय' में लिखा कि ब्रजी सीखने के लिए ब्रजवास आवश्यक नहीं। विभिन्न भाषाओं या उनके शब्दों का ब्रजी में मेल देखकर जो लोग चौंकते हैं उन्हें भाषा की विस्तार-सीमा पर दृष्टि रखनी चाहिए। 'पृथ्वीराजरासो' में कहा गया है कि उमरी भाषा में मेल है—

सस्कृत प्राकृत चैव राजनीति नव रस ।

षड्भाषा पुरान च कुरान कथित मया ॥

प्राकृत के पुराने वैयाकरणों को षड्भाषा मान्य थी। उसमें 'अपभ्रंश' की भी गिनती थी। 'कुरान' का तात्पर्य विदेशी से है। भिखारीदास ने भी अपने भाषानिर्णय में छह प्रकार निकाले—

ब्रज भागधी मिलै अमर नाग जवन भाषानि ।

सहज पारसीहू मिलै षटविधि कहत बखानि ॥

उन्होंने जब बड़े-बड़े कवियों की भाषा जाँची तो उन्हें उसमें भी मेल दिखाई पड़ा। तब उन्होंने वेधडक लिखा—

तुलसी गंग दुबौ भए सुकविन के सरदार ।

इनकी काव्यन में मिली भाषा विविध प्रकार ॥

कुछ आलोचक इस दोहे का अर्थ यह लेते हैं कि तुलसी और गंग इसीलिए कवियों के सरदार कहलाए कि उनके काव्यों में कई प्रकार की भाषा मिलती है। पर 'दास' का तात्पर्य यह नहीं है। ब्रजभाषा का प्रयोग बुंदेलखंड और अवध प्रान्त के कवियों ने बहुत दिनों तक किया। इसलिए दोनों देशों की भाषाओं के शब्द और प्रयोग मिल गए। पिछले खेव के कवियों ने तो अवधी और ब्रजी का ही मिश्रण किया। कथक्कड साधुओं और मुसलमानी दरबारों के ससर्ग से खड़ीबोली के शब्द या क्रिया-प्रयोग भी ब्रजी में मिले।

पूर्व-पश्चिम के भेद से भाषाओं के दो वर्ग माने जाते हैं। 'पूर्वी' शब्द अवध की भाषा के लिए प्रयुक्त होता है। ब्रजी और खड़ीबोली पश्चिमी भाषाएँ हैं। ब्रजी और खड़ीबोली की प्रकृति एक-सी है, पूर्वी का इन दोनों से स्पष्ट भेद है। शब्द-रूपों को दृष्टि में रखे तो खड़ी बोली के आकारात पुलिग शब्दों के रूप तीनों में भिन्न-भिन्न हैं— ब्रजी में ओकारात, खड़ी में आकारात और अवधी में अकारात। जैसे—घोडो (ब्रजी), घोडा (खड़ी) और घोड (अवधी)। इसी प्रकार पश्चिमी भाषाओं की प्रवृत्ति दीर्घात है और पूर्वी की लघ्वत। यही नहीं, पश्चिमी भाषाओं में शब्द रूपों में सकोच या सिमटाव की प्रवृत्ति है तो पूर्वी में विस्तार या ढीलेपन की, जैसे, प्यार (ब्रजी), प्यार (खड़ी) और पिआर (अवधी)। शब्द-रूपों में ही नहीं, दोनों में व्याकरण का भी भेद है। सबसे मुख्य भेद है कर्मणि और कर्तरि प्रयोग का। पश्चिमी भाषाओं में तो कर्मणि प्रयोग होता है, पर पूर्वी में नहीं। खड़ीबोली में कर्मणि प्रयोग के कारण कर्ता में तृतीया का चिह्न 'ने' आता है, ब्रजी में यह 'ने' वैकल्पिक है। पूर्वी भाषाओं में कर्तरि प्रयोग होता है, इसीलिए पूरववालों के हाथ और मुँह से 'वे कहे, हम कहे, आप कहे' आदि खड़ीबोली में बराबर दिखाई-सुनाई पड़ते हैं, जो अशुद्ध है। ब्रजी में सामान्य भाषा होने से उधर तो खड़ीबोली के कुछ प्रयोग होने लगे और इधर अवधी के।

शुद्ध ब्रजी का प्रयोग करनेवाले बहुत थोड़े कवि मिलते हैं। सूरदास की भाषा भी शुद्ध ब्रजी नहीं है, चलती ब्रजी है। विहारी की भाषा बहुत कुछ शुद्ध ब्रजी है, पर वह भी साहित्यिक है। घनआनन्द की भाषा भी शुद्ध ब्रजी है, वे 'ब्रजभाषा-प्रवीण' हैं।

उनकी भाषा में पूर्वी प्रयोग एकदम नहीं है या एकाध ही है । विहारी में पूर्वी प्रयोग उनकी अपेक्षा अधिक मिलते हैं ।

क्रिया के 'लीन', 'कीन', 'दीन' आदि पूर्वी प्रयोग विहारी ने तुकातके आग्रह से रखे हैं । ब्रजी में 'लीनी', 'लीन्ही' आदि रूप होंगे—

तन मन नैन नितंब को बडो इजाफा कीन ।

पिय तिय सो हंस कै कह्यौ लखें दिठौना दीन ।

चंदमुखी मुखचंद तें भलो चंद सम कीन ।

कही-कही 'कियौ' का 'किय' भी है और तुकात के अनुरोध से नहीं पद्य के मध्य में—

मनु ससिसेखर की अकस किय सेखर सत चंद ।

इक नारी लहि सग रसमय किय लोचन-जगत ॥

एक स्थान पर तुकात की विवशता से 'लजात' का 'लजियात' भी है—

कहत नटत रीभूत खिभूत मिलत खिलत लजियात ।

'है' के लिए पूरबी का 'आहि' भी है जो घनआनन्द में भी मिलता है । पर तुकात में ही और अनुप्रास-यमक के लोभ से आया है—

रही कराहि कराहि अति अब मुंह आहि न आहि ।

खडी बोली के कृदत और क्रियापद भी अनुप्रास के आग्रह से रखे गए हैं—

रहे सुरग रग रगि उही नइ-दी महदी नैन ।

नेकौ उहि न जुदी करी हरषि जु दी तुम माल ।

बौदि पियागम नीद-मिल दीं सब अली उठाय ।

बुदेलखडी शब्दों और प्रयोगों के लिए कहना ही क्या । 'खड बुदेले बाल' के अनुसार इनका लडकपन वही बीता और केशव, उनकी पद्धति एवं कविता का इन पर प्रभाव पड़ा । बुदेली के लखवी, करवी, पायवी, आदि की तो कोई बात नहीं, तुलसीदास आदि की पूरबी रचना तक ये प्रयोग पहुँच गए हैं । बुदेली का अव्यय 'स्यौ' विहारी और केशव में बहुत मिलता है, जिसका अर्थ सग या साथ होता है—

चिलक चिकनई चटक स्यौ लफति सटक लौं आय ।

स्यौं बिजुरी मनु मेह आनि इहाँ बिरहा धरे ।

पहले उदाहरण में कुछ लोग 'स्यौ' के स्थान पर 'सौ' पाठ भी रखते हैं । दूसरे में 'इहाँ' भी पूरबी रूप है, ब्रजी में 'हूँ' याँ होता है जिसका प्रयोग विहारी ने भी किया है—

हूँ ते हूँ हूँ तें इहाँ नेकौ धरति न धीर ।

'स्यौ' का प्रयोग आगे चलकर और कवि भी उसी प्रकार करने लगे जिस प्रकार 'लखवी', 'पायवी' आदि का । ठेठ अवध के 'दास' भी इसका प्रयोग करते हैं—

स्यौं ध्वनि अर्थनि वाक्यनि लै गुन सब्द अलंकृत सो रति पाकी ।

—काव्यनिर्णय, १-१८

बुदेली के प्रयोग इनमें बीसो हैं । पीछे उनमें से कुछ का घडल्ले के साथ प्रयोग होने

लगा। जैसे, लाने (लिए), घैर (बदनामी की चर्चा), कोद (ओर), चाला (द्विरागमन), विदाई, गीधे, वीधे आदि। 'कुछ' शब्द ऐसे भी हैं जिनका प्रयोग 'औरो' ने कदाचित् ही किया हो—जैसे सद, सवी आदि।

केशव की ही भाँति एक प्रयोग और इनमें मिलता है जिसका चलन ब्रजी में नहीं हुआ। 'ने' विभक्ति के साथ उत्तम पुरुष एकवचन का मैं ही आता है, पर कर्ता कारक में ही आता है, इसके साथ 'ने' का प्रयोग नहीं होता। और कारको में इसका प्रयोग नहीं हुआ करता, पर केशव ने इसको कर्म-कारक में भी प्रयुक्त किया है—

पुत्र हौं बिधवा करी तुम कर्म कीन्ह दुरन्त।

इनमें भी 'हौं' का कर्म-कारक में प्रयोग है—

हौं इन बेची बीच ही लोयन बड़ी बलाइ।

इन्होंने एक विचित्र प्रयोग और किया है। यह है 'चितई' का प्रयोग। 'चितवना' का भूतकालिक रूप ब्रजी में 'चितयौ' होता है और लिंग-भेद से इसके स्वरूप में अन्तर नहीं पड़ता, 'कान्ह चितयौ' भी होगा और 'राधा चितयौ' भी। पर इन्होंने स्त्रीलिंग के साथ 'चितई' लिखा है। रत्नाकरजी का कहना है कि विहारी ने इसका प्रयोग अकर्मक किया है। जैसे 'राधा हँसी, चली' आदि होता है, 'वैसे ही 'चितई' भी। पर 'लखी' का प्रयोग भी मौजूद है—

उत दै सखिहि उराहनो इत चितई मो ओर।

सुनि पग-धुनि चितई इतै न्हाति दियें ही पीठि।

पति रति की बतियाँ कहीं सखी लखी मुसुकाय।

लहि रति-सुख लगियै हियें लखी लजौही नीठि।

इसे पूरव का प्रभाव माने तो कैसा। जो भी हो, यह प्रयोग चित्य अवश्य है। एक स्थान पर 'विचारी' कर्तरि नहीं, कर्मणि है।

बिन बूझें बिनहीं कहें जियति बिचारी बाम।

सतसैया में लिंग-विपर्यय भी बहुत है। एक ही शब्द कही पुल्लिंग और कही स्त्रीलिंग है। सस्कृत के कुछ पुल्लिंग शब्द हिन्दी में स्त्रीलिंग हो गए हैं, जैसे आत्मा, अग्नि, वायु आदि। सस्कृत के पक्षपातियों का कहना है कि सस्कृत के लिंग की रक्षा हिन्दी में भी होनी चाहिए। पर यह प्रकृति-विरुद्ध है। फारसी का 'कलम' लीजिए। हिन्दी में पहले से 'लेखिनी' शब्द प्रचलित था, इसलिए उसी अर्थ में प्रयुक्त 'कलम' शब्द का लिंग भी उसी के अनुकूल हो गया, यद्यपि फारसी में यह पुल्लिंग है। यदि 'कलम' शब्द को सस्कृत से ही आया माने (कलम पुंसि लेखिन्याम् मेदिनी) तो भी अधिक प्रचलित 'लेखिनी' के अनुकूल उसका लिंग भी बदल गया। पर एक ही भाषा में एक ही शब्द के एक अर्थ में लिंग भिन्न हो यह ठीक नहीं, और एक ही कवि जब उसको दो लिंगों में प्रयुक्त करे तो और भी ठीक नहीं। कुछ पंडित सस्कृत के शब्दों या उसके विकृत रूपों को उसी लिंग में लाते हैं जो सस्कृत में मान्य था। 'देवता' शब्द हिन्दी में पुल्लिंग हो गया, पर केशवदास उसे स्त्रीलिंग ही लिखते थे। महाभाष्यकार ने भी लिंग के सम्बन्ध में लोक को ही प्रमाण माना है—लोकाश्रयाच्च लिंगम्। देशभेद से भी लिंगभेद हो जाता है। 'दही' शब्द बनारस में स्त्रीलिंग है, पर

पञ्चिम मे पुलिग । 'गेद' पूरव मे पुलिग है, ब्रज मे स्त्रीलिग । कवियो ने इसी से दोनो लिगो मे एक ही शब्द का एक ही अर्थ मे प्रयोग किया है ।

फिरि फिरि बिलखी ह्वै लखिति फिर फिरि लेति उसास ।

इस दोहे मे 'उसास' का लिग सदिग्ध है । रत्नाकरजी ने 'उसामु' रूप रखा है अतः उनके अनुसार पुलिग है । सस्कृत के 'उच्छ्वास' से ही बिगड़कर 'उसास' शब्द बना । सस्कृत मे 'व्वास-उच्छ्वास' पुलिग है, पर हिन्दी मे 'साँस उसास' शब्दो का प्रयोग पूरव मे स्त्रीलिग मे होता है ।

बोजनि सौतिन के हिये आवति रुँधि उसास ।

यहाँ 'उसास' स्त्रीलिग है, 'आवति' क्रिया से । पर 'आवत' भी हो सकता है ।

पल न चलै जकि सी रही थकि सी रही उसास ।

नई नई बहुरयौ दई दई उसासि उसास ।

यहाँ 'उसास' के साथ जो क्रियापद आए हैं वे 'अनुप्रास' की लपेट मे पड़े हैं, इसलिए इनके पाठान्तरो की कल्पना नहीं की जा सकती । सतसैया भर मे नौ बार 'उसास' शब्द का प्रयोग हुआ है, कई स्थानो पर क्रियापद के साथ उसका अन्वय न होने से लिग सन्दिग्ध है । यदि 'उकार' (उसामु) को पुलिग का द्योतक माने तो 'बिहारी-रत्नाकर' के अनुसार चार दोहो मे पुलिग और तीन मे स्त्रीलिग है । शेष मे लिग सदिग्ध है ।

इसी प्रकार सस्कृत का 'वायु' शब्द है । हिन्दी मे 'वायु' शब्द का प्रयोग स्त्रीलिग मे होता है । पर सस्कृत का अनुगमन करनेवाले उसे पुलिग ही लिखते हैं । ब्रजी मे 'वायु' शब्द स्त्रीलिग है, पर इन्होंने उसे दोनो लिगो मे प्रयुक्त किया है—

आवति नारि नवोद लौ सुखद वायु गतिमन्द ।

यहाँ 'वायु' स्त्रीलिग है, पर अगले दोहे मे पुलिग—

आवत दच्छिन देस ते थक्यौ बटोही बाय ।

फारसी के 'रुख' शब्द का प्रयोग स्त्रीलिग मे हुआ है । फारसी मे यह पुलिग है और हिन्दी मे पढ़े-लिखे पुलिग बोलते हैं, पर जनता स्त्रीलिग—

रस की सी रुख ससिमुखी हँसि हँसि बोलत बैन ।

'रुख' शब्द का प्रयोग चार दोहो मे है और चारो मे स्त्रीलिग है ।

ब्रजी मे ब्रजवासी कवियो ने 'मिठास' को पुलिग रखा है । यह पश्चिम मे पुलिग है, पूर्व मे स्त्रीलिग—

कितो मिठास दयौ दई इते सलोने रूप ।

यह सब तो है पर इन्होंने पूर्वी अर्थ मे किसी शब्द का व्यवहार नहीं किया है । यदि कोई शब्द पूर्व और पश्चिम दोनो मे अर्थभेद से प्रयुक्त होता है तो इन्होंने उसे पश्चिमी अर्थ मे ही प्रयुक्त किया है, जैसे 'सुघर' शब्द । इसका अर्थ पश्चिम मे 'चतुर' होता है और पूर्व मे 'सुन्दर' । सतसैया के पुरबिहा टीकाकारो ने इसका सुन्दर अर्थ दिया है—

अग अग करि राखी सुघर नायक नेह सिखाय ।

यहाँ 'सुघर' का 'चतुर' अर्थ ही अच्छा घटता है ।

भाषा भावो-विचारो को व्यक्त करती है। भावो-विचारो को व्यक्त करने के लिए भाषा चाहे जो हो तो ठीक है, पर चाहे जैसी हो ठीक नहीं। उसे भाव-विचार के अनुरूप होना चाहिए। विहारी की भाषा बहुत चुस्त है। इतनी ठोस या प्रौढ़ भाषा लिखने वाले हिन्दी में कम हुए हैं। व्याकरण की व्यवस्था भी भाषा में अपेक्षित है, इस पर कम कवियों ने ध्यान दिया। विहारी के बाद मतिराम, पद्माकर, दास, घनानन्द, द्विज-देव आदि थोड़े-से ही कवि ऐसे हैं जो व्याकरणसम्मत भाषा लिखते थे। सतसैया में कही-कही कर्ता क्रिया से दूर जा पड़ा है, पर यह छन्द की विवशता है—

१ गड़े बड़े छबि-छाक छकि छिगुनी-छोर छुटै न।

रहे सुरग रग रगि उही नह दी महदी नैन॥

२ ये कजरारे कौन पर करत कजाकी नैन।

पहले उदाहरण में 'गड़े' क्रिया आदि में है और 'नैन' कर्ता एकदम अन्त में। दूसरे में भी 'नैन' विशेष्य 'कजरारे' विशेषण से कुछ दूर है।

लक्षणा की बहुत-सी बातें भाषा के भीतर ही आती हैं, मुख्यतया रूढ़ प्रयोग जिनमें मुहावरे भी हैं। गुण, वृत्ति, रीति आदि एक प्रकार में भाषा के ही विचार हैं। भाषा का आलंकारिक गुण देखा जाय तो इन्होंने अनुप्रास की योजना बहुत सावधानी से की है। कही-कही तो प्रसगानुकूल भ्रूति भी है। आजकल अंग्रेजी भाषा की अनुकृति पर इस भ्रूति की बड़ी महिमा है। भरने के वर्णन में ऐसी शब्दावली रहे जिससे प्रपात की-सी ध्वनि निकलती हो। किसी के आभूषणों की ध्वनि-सी छन्द से ध्वनि निकले, जैसे तुलसीदास की इस अर्धाली में—

ककन-किंकिन-नूपुर-धुनि सुनि। कहत लखन सन राम हृदय गुनि॥

'ककन-किंकिन' आदि शब्द ऐसे हैं जिनसे उन आभूषणों की-सी ध्वनि भी निकल रही है। विहारी में भी यह गुण है—

रनित-भू ग-घटावली झरित दान-मद-नीर।

मद मद आवत चलयौ कुजर कुज-समीर॥ ।

इमसे घटा बँधे हाथी के चलने और वायु के संचरित होने की ध्वनि निकलती है।

इनमें विरोध वृत्ति भी मिलती है, पर घनानन्द-सी नहीं—

तो भागनि पूरब उयौ अहो ! अपूरब चद।

रुखाई और चिकनाई का विरोध तो सतसैया में कई स्थानों पर है।

नेह-भरे हिय राखियै तउ रुखियै लखाय।

ब्रजभाषा समास-बहुला भाषा नहीं, इसलिए उसमें सामासिक पदावली की अवि-कता अच्छी नहीं। कवि स्तुति या रूपवर्णन आदि में सामासिक पदावली लाते हैं और अधिकतर संस्कृत-पदावली का सहारा लेते हैं। विहारी ने ब्रज की प्रकृति के अनुरूप छोटे-छोटे मसाम ही रखे हैं। भाषा में कसावट लाने के लिए और भाषा की व्यञ्जकता बढ़ाकर छोटे सॉचों में अधिक भाव भरने के लिए सामासिक पदावली का सहारा लेना विहारी के लिए आवश्यक था। सामान्यतः विहारी ने तीन-चार-पदों तक के ही समास

रखे। पर सामासिक पदावली के कारण धारा में अर्थ की अभिव्यक्ति में कोई अडचन नहीं हुई है—

बिकसित नवमल्ली-कुसुम-निकसित परिमल पाय ।

सारद - बारद - बीजुरी भा रद कीजति लाल ॥

पर कही-कही इससे भी लवे समास हो गए हैं, फिर भी किसी प्रकार की क्लिष्टता नहीं, जैसे—

समरस-समर-सकोच-बस-बिबस न ठिक ठहराय ।

वन-विहार-थाकी-तरुनि - खरे - थकाए नैन ॥

कुछ लोग 'तरुनि' के बाद 'खरे-थकाए' को अलग रखते हैं ।

लाक्षणिक प्रयोगों में मुहावरो पर आइए । मुहावरे भी एक प्रकार के लाक्षणिक प्रयोग ही हैं, पर रूढ़ । इनमें मुहावरो की बंदिश अच्छी है । इनकी कविता पर मुसलमानी लाक्षणिकता का भी कुछ प्रभाव पड़ा है । यहाँ मुहावरो का प्रचलन अपेक्षाकृत कम रहा है, पर बाहरी प्रभाव से उनका प्रयोग बढ़ा । इन्होंने अधिकतर लाक्षणिकता ब्रजी की प्रकृति के अनुरूप ही रखी है । घनआनन्द आदि में बाहरी रंग-ढंग कुछ विशेष हैं, पर उन्होंने भी ब्रजी की प्रकृति के विरुद्ध जाने का प्रयास नहीं किया । इन लोगों की मुहावरे-बंदिश में बाहरी प्रभाव वहाँ स्पष्ट जान पड़ने लगता है जहाँ मुहावरो को लेकर ही कलाबाजी की जाती है—

मूड चडाएऊ रहै परयौ पीठि कच-भार ।

रहै गरे परि राखियै तऊ हियें पर हार ॥

'मूड चडाएँ', 'परयौ पीठि', 'गरे परि' और 'हिये पर' की मुहावरे-बंदिश से जो दोहरे अर्थ—वाच्यार्थ एवं लक्ष्यार्थ—निकाले गए हैं सो मुसलमानी प्रभाव से । पर सतसैया में ऐसे दोहे बहुत कम मिलेंगे । जहाँ मुहावरो का विदेशी विन्यास मिलता भी है वहाँ वह अपने यहाँ की पद्धति के अनुकूल और स्वाभाविक हैं । जैसे—

जब जब वै सुधि कोजियै तब तब सब सुधि जाहिं ।

आँखिन आँखि लगी रहै आँखें लागति नाहिं ॥

इसमें कलाबाजी विरोध-मुहावरो को लेकर है, स्वाभाविक है । लाक्षणिक प्रयोग असंगति में कैसे साधक हैं—

दृग उरज्जत टूटत कुटुम जुरति चतुर-चित प्रीति ।

परति गाठि दुरजन-हियें दई नई यह रीति ॥

चलते मुहावरो का यह व्यवहार देखिए—

खरी पातरी कान की कौन बहाऊ बानि ।

आक-कली न रली करै अली अली जिय जानि ॥

शब्दरूपों पर भी थोड़ा विचार करना चाहिए । इन्होंने कुछ शब्द तो पुराने रखे हैं, जैसे लोयन, विय आदि । पर ऐसे शब्द अधिक नहीं हैं । विहारी पर मन्त्र में बड़ा दोष कुछ लोगों ने यह लगाया कि इन्होंने शब्दों को बहुत तोड़ा-मरोड़ा है । कवि भाषा की प्रकृति के अनुसार शब्द गढ़ते हैं । 'स्मर' को 'समर' करना तो कुछ नहीं, पर 'ज्यौ-ज्यौ'

के लिए 'जज्यौ' 'त्यौ-त्यौ' के लिए 'तत्यौ' ठीक नहीं, ऐसे ही 'कै कै' के स्थान पर 'ककै' । पर इन्हे छदानुरोध से ही कही-कही ऐसा करना पड़ा है । इनकी भाषा में लोग जैसा तोड़ मरोड़ दिखलाते हैं वैसा है नहीं ।

विहारी की भाषा चलती होने पर भी साहित्यिक है । वाक्य-रचना व्यवस्थित है और शब्दों के रूपों का व्यवहार एक निश्चित प्रणाली पर है । यह बात बहुत कम कवियों में पायी जाती है । ब्रजभाषा के कवियों में शब्दों को तोड़-मरोड़कर विकृत करने की आदत बहुतों में पायी जाती है । 'भूषण' और 'देव' ने शब्दों का बहुत अग-भग किया है और कही-कही गड़त शब्दों का व्यवहार किया है । विहारी की भाषा इस दोष से बहुत कुछ मुक्त है । दो-एक स्थल पर ही 'स्मर' के लिए 'समर', 'ककै' ऐसे कुछ विकृत रूप मिलेंगे । जो यह भी नहीं जानते कि सक्राति को सक्रमण (अपभ्रंश 'सक्रोन') भी कहते हैं, 'अच्छे' साफ के अर्थ में संस्कृत शब्द है, 'रोज' रुलाई के अर्थ में आगरा के आसपास बोला जाता है और कवीर, जायसी आदि द्वारा बराबर व्यवहृत हुआ है, 'सोनजाइ' शब्द 'स्वर्णजाती' से निकला है—जुही से कोई मतलब नहीं, संस्कृत में 'वारि' और 'वार' दोनों शब्द हैं और 'वार्द' का अर्थ भी वादल है, 'मिलान' पड़ाव या मुकाम के अर्थ में पुरानी कविता में भरा पड़ा है, चलती ब्रजभाषा में 'पिछानना' रूप ही आता है, 'खट-कति' का रूप बहुवचन में भी यही रहेगा, यदि पचासो शब्द उनकी समझ में न आएँ तो बेचारे विहारी का क्या दोष^१ ।

सतसैया के शब्दरूपों एवं विभक्तियों पर विचार कीजिए । 'ए' का 'ऐ' और 'ओ' का 'औ' उच्चारण तो अधिक विचार की बात नहीं, ब्रजभाषा-प्रदेश या पुराने साहित्य में गृहीत रूपों और इनमें कोई विभेद नहीं । इसलिए 'कीजियौ, गयी, कह्यौ' आदि क्रियापद के रूप तथा विभक्तियों के 'मैं, कौ, सौ, तै' आदि रूप विशेष विचारणीय नहीं । दोनों प्रकार के रूपों में से सज्ञा और क्रिया के रूपों में हस्तलेखों में यह अंतर अवश्य है कि 'औकारात' रूप सज्ञा शब्दों के कम मिलते हैं । सबसे पहले पूर्वकालिक क्रियाओं के रूपों पर विचार करना चाहिए । 'समुझाइ, दिखाइ, बसाइ' आदि में रूप 'स्वरात' है अर्थात् इनके अंत में 'इ' है । पर ब्रज का उच्चारण या ब्रजभाषा में पूर्वकालिक क्रिया का रूप व्यजनात या यकारात होता है अर्थात् समुझाय, दिखाय, बसाय आदि रूप होने चाहिए । 'इ' वाली प्रवृत्ति अवधी की है । तो क्या विहारी ने यहाँ भी अवधी के ही रूप स्वीकृत किए हैं । अवधी का ब्रजी पर इतना अधिक प्रभाव उस समय नहीं था, पीछे चाहे जो हो गया हो । इसलिए ये रूप पुरानी परम्परा के द्योतक माने जाएँगे, जो बहुत दिनों से चले आ रहे थे । अपभ्रंश में 'इ' वाले रूप होते हैं ।

अब बहुवचन रूप लीजिए । पुरानी भाषा में बहुवचन रूप 'न' लगने से बनते हैं । इन्हीं के 'निकारात' और 'नुकारात' रूप भी मिलते हैं, जैसे दृगन, दृगनि, दृगनु । ऐसे रूपों के सम्बन्ध में विचारना यही है कि कौन-सा रूप व्याकरणसम्मत होगा । नकारात और निकारात रूप तो ब्रजभाषा में बराबर आते हैं, पर नुकारात कम मिलते हैं । 'विहारी-

रत्नाकर' मे नुकारात रूप ही रखे गए हैं । टीकाकार ने गणना करके यह देखा कि नुकारात रूप हस्तलिखित प्रतियो मे अधिक है । इसलिए उन्होंने इसे ही विहारी-स्वीकृत रूप माना । उनका कहना है कि एकवचन मे 'उकारात' रूप होते है, इसलिए बहुवचन मे भी 'नकारात' रूपो मे 'उ' लगाना ठीक है । इस विषय मे विचारणीय बात यह है कि 'अकारात' पुलिग शब्दो के ही एकवचन मे और कर्ता एव कर्म कारको मे 'उकारात' रूप होते है । यह सस्कृत के विसर्ग का ही 'ओ' होकर लघु हुआ रूप है । इसलिए अकारात पुलिग शब्द के एकवचन तथा कर्ता एव कर्म कारक मे 'उ' हो सकता है । उसके विशेषणो और कृदत विशेषणो मे भी 'उ' ठीक है—रहतु, चलतु आदि । पर बहुवचन मे इस 'उ' का पहुँचना विचार करने योग्य है । काव्य मे ऐसे रूप नहीं मिलते या कम मिलते है । इसलिए यह भ्रममात्र जान पडता है । अपभ्रश के बहुवचन मे अकारात या आकारात रूप ही बनते थे—

अद्धा बलया महिहि गय अद्धा फुट्टि तडत्ति ।

इसमे आकारात रूप मिलता है जो सस्कृत के 'आ' से विसर्ग-लोप के कारण बना माना जायेगा ।

प्रश्न होता है कि बहुवचन का 'न' आया कहाँ से । यह नपुंसक लिग के 'नि' से आया है । इसी का घिसा रूप 'न' है । इसलिए 'नकारात' या 'निकारात' रूप अधिक व्याकरणसम्मत है । इसके अतिरिक्त नियमानुसार 'नि' रूप का प्रयोग प्रथमा और द्वितीया मे ही होना चाहिए । पर इसका प्रयोग अन्य कारको मे भी होता है । कही सामान्य कारक की 'हि' विभक्ति का घिसा रूप 'इ' न आ लगा हो ।

अब कारणसूचक रूपो पर विचार कीजिए । चले, जाएँ, लखे आदि के सम्बन्ध मे कुछ नहीं कहना है । अपभ्रश मे ऐसे रूप मिलते है । पर कुछ लोग निरनुनासिक रूप भी लिखते है । कारणसूचक शब्दो के अतिरिक्त जहाँ किसी कारक-चिह्न का लोप है वहाँ भी रत्नाकरजी ने इसी प्रकार के रूप रखे है—

सोधे कें डोरें लगी अली चली सग जाय ।

इसमे 'डोरे' का अर्थ है 'डोरे मे' । 'डोरे' को तो 'हि' या 'ह' के घिसे रूप से बना मान लिया जायेगा, पर 'डोरे' के पहले 'के' सम्बन्ध-चिह्न भी अपना वेग बदले हुए है । वस्तुतः सानुनासिकता आगे के लोप को व्यक्त करती है । जहाँ-जहाँ शब्द के बाद विभक्ति का लोप होता है वहाँ-वहाँ सम्बन्ध का चिह्न सानुनासिक हो जाता है ।

मकराकृति गोपाल के सोहत कुडल कान ।

'के' या 'के' का सम्बन्ध 'कान' से है—'गोपाल के कान मे' । इसी प्रकार शब्द-लोप होने पर भी 'के', 'के' या 'कै' हो गया है—

रोज सरोजन के परै हसी ससी की होय ।

यहाँ 'सरोजन के' का अर्थ होगा—'सरोजो के यहाँ' या 'सरोजो के निमित्त' । और साफ उदाहरण यह है—

जेती सपति कृपन के तेती सूमति जोर ।

'कृपन के' का अर्थ है 'कृपण के पास' ।

इसी 'कै' का जोड़ीदार 'सै' भी है, जिसका विहारी-रत्नाकर में कई जगह प्रयोग किया गया है। यह 'सी ही' का विकृत रूप बताया जाता है। अन्य पुस्तकों में इसका रूप 'सी' ही मिलता है।

सटपटाति सी ससिमुखी मुख घूघट-पट ढाकि ।

'सटपटाति सी' का अर्थ होगा 'सटपटाती हुई सी'। सभावना और समता दोनों का बोध कराने के लिए 'सी' का प्रयोग होता है। यहाँ सभावना के लिए 'सी' का प्रयोग हुआ है।

त्यों त्यों छुही गुलाब सैं छतिया अति सियराति ।

चढी हिडोरे सैं रहै लगी उसासनि साथ ॥

'छुही गुलाब सैं' का अर्थ—'गुलाब से छुही हुई सी, सिची हुई सी' और 'चढी हिडोरे सैं' का अर्थ है—'हिडोले पर चढी हुई सी'।

विहारी की भाषा व्याकरण से गठी हुई है, मुहावरों के प्रयोग, साकेतिक शब्दावली और सुष्ठु पदावली (डिक्शन) से सयुक्त है। भाषा प्रौढ़ एवं प्राजल है। इसके अतिरिक्त विषय के अनुरूप भी इनकी भाषा अपना रूप बदल दिया करती है। यदि किसी नागरिक-नायिका का वर्णन आएगा तो उसकी शब्दावली दूसरे ढंग की होगी, ग्रामीण स्त्री का वर्णन होगा तो उसकी शब्दावली तुरत बदल जायगी। विहारी का भाषा पर अच्छा और सच्चा अधिकार था।

विहारी की निपुणता

रामसागर त्रिपाठी

कवि की वाणी चारों ओर को स्फुरित होती है। उसे अप्रस्तुत योजना के लिए शास्त्र और लोक दोनों ओर को हाथ फैलाना पड़ता है। मुक्तक काव्य में तो निपुणता और अधिक अपेक्षित होती है। कारण यह है कि प्रबन्ध काव्य में कथा का आश्रय लेकर कवि बढता चला जाता है। प्रस्तुत उसके सामने सर्वदा सन्निहित रहता है। उसे व्युत्पत्ति की आवश्यकता कथासूत्र-गुम्फन और अप्रस्तुत-विधान में ही पड़ती है। इसके प्रतिकूल मुक्तक काव्य की प्रवृत्ति ही व्युत्पत्ति के आधार पर होती है। जो कवि जितना व्युत्पन्न होगा उतने ही अर्थ उसके सामने स्फुरित होंगे और उतना ही कौशल वह अपनी रचना में दिखला सकेगा।

हम विहारी के ज्ञान को तीन रूपों में विभक्त कर सकते हैं—

(१) शास्त्रों का ज्ञान, (२) इतिवृत्त का ज्ञान और (३) लोक-वृत्त का ज्ञान।

ज्योतिष

शास्त्र-ज्ञान के अन्दर विहारी ज्योतिष में विशेष निष्णात प्रतीत होते हैं। इन्होंने ज्योतिष के गहन सिद्धान्तों का प्रश्रय अपनी कविता में लिया है। ये सिद्धान्त ऐसे नहीं हैं जिनको सर्वसाधारण में प्रचलित कहा जा सके। सम्भवतः विहारी ने ज्योतिष का अच्छा अध्ययन किया था अथवा ज्योतिषियों के निकट सम्पर्क में रहे थे। जातक सग्रह के राजयोग प्रकरण में लिखा है कि यदि शनिश्चर तुला, धनु या मीन में हो अथवा लग्न में पड़ा हो तो वह स्वयं राजा होता है तथा राजवंश का करने वाला होता है। ज्योतिष के इस सिद्धान्त को लेकर विहारी ने निम्नलिखित दोहा लिखा है—

सनि-कज्जल चख-झख लगन उपज्यौ सुदिन सनेहु।

क्यौ न नृपति ह्वै भोगबै लहि सुदेसु सबु देहु॥

नेत्र-रूपी मीन की लगन (लग्न तथा लगालगी) में स्नेह-रूपी बालक का जन्म हुआ है। अतएव यह स्नेह-रूपी बालक सारे शरीर-रूपी देश पर शासन कर रहा है। इसी प्रकार एक दूसरा सिद्धान्त है कि यदि मंगल, चन्द्रमा और बृहस्पति एक ही नाडी

विहारी की निपुणता । ४१

के चारो नक्षत्रो मे से किसी एक पर पड़े हो तो इतनी वर्षा होती है कि ससार जलमय हो जाता है । निम्नलिखित दोहे मे मस्तक पर लगी लाल बिन्दी को मंगल माना गया है, मुख को चन्द्रमा माना गया है और केशर के पीले तिलक को बृहस्पति माना गया है । इसी मे तीनों एक ही नारी (नाडी या स्त्री) मे विराजमान है अतएव नेत्ररूपी ससार रसमय, प्रेममय या जलमय हो गया है—

मंगलु बिंदु सुरंग, मुख ससि, केशरि-आड़ गुरु ।

इक नारी लहि सग, रसमय किय लोचन जगत् ॥

इसी प्रकार एक और सिद्धान्त है कि यदि चन्द्र के अन्दर कोई सौम्य ग्रह पडा हो और वह केन्द्र मे, ग्यारहवे स्थान पर अथवा त्रिकोण मे विद्यमान हो तो धनागम, राजमान, सतान-प्राप्ति इत्यादि अनेक सुख प्राप्त होते है । इस सिद्धान्त की छाया निम्न-लिखित दोहे पर पडी है—

तिय-मुख लखि हीरा-जरी बेंदी बढै विनोद ।

सुत सनेह मानौ लियौ विधु पूरन बुध गोद ॥

यहाँ पर स्त्री के मुख मे हीरा जडी बेदी को चन्द्र के अन्दर बुध का योग माना गया है । स्त्री का स्थान सप्तम है । अतएव यह सख्या केन्द्रगत हो गई है । सखी का अभिप्राय यह है कि यह समय अनेक सुख, पुत्र, वित्तादि की प्राप्ति के लिए उपयुक्त है । इसी प्रकार निम्नलिखित दोहे मे कवि ने मंगल के अन्दर चन्द्र की अन्तर्दशा पर ध्यान दिलाया है जो कि दार-पुत्रादि अनेक सौख्यो का देनेवाला होता है—

भाल लाल बेंदी, ललन आखत रहे विराजि ।

इन्दु कला कुज में बसी मनौ राहु भय भाजि ॥

लाल बिन्दी रूप मंगल मे अक्षत रूप चन्द्रमा विराजमान है जो कि स्त्रीरूप सप्तम स्थान केन्द्र मे पडा हुआ है, अतएव अनेक सुखो का देने वाला है ।

निम्नलिखित दोहे मे सक्रान्ति का सुन्दर वर्णन किया है—

तिय-तिथि तरुन-किशोर-वय पुण्यकाल-सर दोनु ।

काहू पुन्यनु पाइयतु बैस-सन्धि संक्रौनु ॥

इसी प्रकार निम्नलिखित दोहे मे कवि ने किसी तिथि की हानि होने का अच्छा वर्णन किया है—

गनती गनिवे तै रहे छत हूँ अछत समान ।

अलि अब ए तिथि औम लौं परे रहौं तन प्रान ॥

जिस तिथि मे प्रात काल सूर्य का उदय होता है वही तिथि दिन-भर मानी जाती है । कभी-कभी ऐसा हो जाता है कि सूर्योदय काल मे जो तिथि होती है वह केवल चार-छ पल बाद बदल जाती है और दूसरे दिन प्रात काल सूर्योदय के पहले समाप्त हो जाती है । वह तिथि यद्यपि विद्यमान रहती है तथापि न विद्यमान रहने के समान मानी जाती है । यहाँ पर इसी की उपमा दी गई है ।

आयुर्वेद

विहारी ने आयुर्वेद के चलते हुए सिद्धान्तो का वर्णन किया है । निम्नलिखित

दोहे मे विषम ज्वर के सुदर्शन चूर्ण द्वारा होने की बात कही गई है—

यह चिनसतु नगु राखि कै जगत बड़ी जसु लेहु ।

जरी विषम जुर जाइये आइ सुदरसनु देहु ॥

निम्नलिखित दोहे मे ज्वर की तीव्रता और उसका रस से दूर होना बतलाया गया है—

हरि हरि बरि वरि उठति है करि करि थकी उपाइ ।

वाको जुरु, वलि वैद, जौ तो रस जाइ, तु जाइ ॥

निम्नलिखित दोहे मे पारे से नपुसकता दूर होने की ओर संकेत किया गया है—

बहु धनु लै, अहसानु कै, पारौ देत सराहि ।

वैद-वधू हँसि भेद सौं रही नाह मुँह चाहि ॥

निम्नलिखित दोहे मे नाडी-ज्ञान, निदान इत्यादि की छाया पायी जाती है—

मैं लखि नारी-ज्ञानु करि राख्यौ निरधार यह ।

वहई रोग-निदानु, वहै वैदु, औषधि बहे ॥

निम्नलिखित दोहे मे पीनस रोग का लक्षण बतलाया गया है—

सीतलतार सुवास की घटे न सहिमा मूर ।

पीनसवारै जो तज्यौ सोरा जानि कपूर ॥

उपर्युक्त दोहो मे वैद्यक के किसी गहन सिद्धान्त का वर्णन नहीं किया गया है, केवल सर्वजन-सवेद्य तत्त्वों का ही उपादान हुआ है । किन्तु एक दोहे मे एक ऐसे सिद्धान्त का उपादान किया गया है जो सर्वजन-सवेद्य नहीं कहा जा सकता । आयुर्वेद मे शरीर-शोधन के लिए पचकर्म किए जाते हैं जिनमे स्नेहन भी एक है । इसमे रोगी को स्नेह-पान कराया जाता है । यदि स्नेहन किया विगड़ जाती है तो रोगी का पेट पानी से भर जाता है और प्यास शान्त नहीं होती । धीरे-धीरे रोगी प्यास मे ही मर जाता है । इस तथ्य की छाया निम्नलिखित दोहे मे विद्यमान है—

नेहु न, नैननु कौ कछू उपजो बड़ी बलाइ ।

नीर-भरे नित प्रति रहै तऊ न प्यास बुझाइ ॥

दर्शन

विहारी के दोहो मे कही-कही दार्शनिक विषयों की भी छाया पायी जाती है । कुछ तो साधारण विषय हैं और कुछ दोहो मे विशेषता भी है । निम्नलिखित दोहे मे प्रमाणवाद का उल्लेख किया गया है जो कि सर्वजन-सवेद्य नहीं कहा जा सकता—

बुधि अनुमान, प्रमान श्रुति किए नीठि ठहराइ ।

सूछम कटि पर ब्रह्म सी अलख, लखी नाह जाइ ॥

किसी-किसी दोहे मे परमात्मा की व्यापकता इत्यादि सर्वजन-सवेद्य सुलभ सिद्धान्तों की छाया पायी जाती है—

भगवान् की व्यापकता मे—

मैं समुझ्यौ निरधार, यह जगु काँचो काँच सौ ।

एकै रूपु अपार प्रतिबिम्बित लखियतु जहाँ ॥

बिहारी की निपुणता । ४३

एक तत्त्व की ही प्रधानता—

अपने अपने मत लगे बादि मचावत सोर ।

ज्यों त्यों सबकों सेइबौ एक नन्दकिसोर ॥

योग तथा अद्वैतवाद—

जोग जुगति सिखए सबै मनौ महामुनि मैन ।

चाहत पिय अद्वैतता काननु सेवत नैन ॥

प्रत्यक्ष के बाधक—

जगतु जनाऔ जिहि सकलु, सो हरि जान्यौ नाहि ।

ज्यों आँखिनु सब देखिये आँखि न देखी जाहि ॥

व्यापकता तथा रहस्यमयता—

मोहन मूरति स्याम की अति अद्भुत गति जोइ ।

वसतु सु चित्त-अन्तर तऊ प्रतिबिम्बतु जग होइ ॥

राजधर्म

राजधर्म प्रकरण में राज्य के सात अंग माने जाते हैं—स्वामी, अमात्य, सुहृत्, कोष, राष्ट्र, दुर्ग और बल । बिहारी ने एक दोहे में शरीर के अंगों की तुलना राज्य के अंगों से की है—

अपने धग के जानि कै जोवन-नृपति प्रवीन ।

स्तन, मन, नैन, नितम्ब कौ बडौ इजाफा कीन ॥

इसी प्रकार छ उपाय माने जाते हैं—सन्धि, विग्रह, यान, आमन, मश्रय और द्वैधीभाव । एक दोहे में बिहारी ने इन उपायों की ओर संकेत किया है—

क्योंहँ सहबात न लगे, थाके भेद उपाय ।

हठ दृढ गढ गढवै सु चलि लीजै सुरग लगाइ ॥

नायक और नायिका का विग्रह तो चल ही रहा है, सन्धि के सारे उपाय व्यर्थ हो गये हैं । भेद के उपाय, जिनमें द्वैधीभाव तथा सश्रय आ जाते हैं थक चुके हैं, नायिका हठ रूप गढ में सुरक्षित है । यही उपाय 'आसन' के नाम से अभिहित किया जाता है । अब उस पर विजय प्राप्त करने का यही उपाय रह गया है कि 'यान' कर (प्रेमरूपी सुरग लगाकर) उस पर अधिकार कर लिया जाय । इस प्रकार एक ही दोहे में बिहारी ने सभी उपायों का निर्देश कर दिया है ।

ऊपर राजनीतिज्ञता के उदाहरण दिये गए हैं । इसके अतिरिक्त कतिपय दोहों में इनके युद्ध-विद्या-सम्बन्धी ज्ञान का भी पता चलता है । युद्ध के लिए जब सेनाएँ प्रस्थान करती हैं तब उसके आगे चलने के लिए सेना की छोटी टुकड़ी भेजी जाती है जिससे मुख्य सेना सुरक्षित रहे और उस सेना की आड़ से शत्रु पर प्रहार करे । सेना के इस भाग को 'हरौल' कहते हैं । जब शत्रु-पक्ष की मुख्य सेनाएँ सबल होती हैं तब हरौल की उपेक्षा कर तत्काल मुख्य सेना पर जा पहुँचती है । बिहारी ने घूँघट के पतले परदे को हरौल माना है और नायक-नायिका के नेत्रों को मुख्य सेना । जिस प्रकार मुख्य सेना हरौल का अतिक्रमण कर शत्रु की मुख्य सेना पर जा टूटती है उसी प्रकार घूँघट पट का

अतिक्रमण कर दोनो के नेत्र जा मिले—

जुरे दुहुन के दृग क्षमकि रुके न झीनै चीर ।

हलुकी फौजहरौल ज्यों परेगोल पर भीर ॥

एक दूसरे और दोहे से भी विहारी की युद्ध-विद्या का ज्ञान प्रकट होता है—

लखि दौरत प्रिय-कर-कटफु वास-छुड़ावन-काज ।

वरुनी-वन गाढे दृगनु रही गुढौ करि लाज ॥

जिस प्रकार जब शत्रु सेना आवास छुड़ाने का आक्रमण कर रही हो तब कोई दुर्बल प्रतिपक्षी वन में बने हुए अपने किसी निवास-स्थान में छिपा रहता है उसी प्रकार जब प्रियतम का हाथ-रूपी सैन्यदल नायिका के वास (वस्त्र) को छुड़ाने के लिए दौड़ने लगा तब नायिका की लज्जा वरुणी-रूपी जगल में नेत्र-रूपी गुप्त आवासस्थान में छिप रही ।

विज्ञान

एक-दो दोहो में विहारी के वैज्ञानिक ज्ञान की भी छाया पायी जाती है । जब किसी औषधि का अर्क खींचना होता है तब उसे पहले पानी में डुबा देते हैं, फिर किसी वर्तन में भरकर उसे आग पर चढ़ा देते हैं और नीलाभ यन्त्र से उसका सम्बन्ध एक दूसरे वर्तन से कर देते हैं । औषधि पात्र का जल औषधि का सार लेकर भाप बनकर उड़ता है और नीलाभ यन्त्र के द्वारा दूसरे वर्तन में पहुँचकर पानी बनकर टपक जाता है । विहारी ने इसी क्रिया का उपादान आँसुओं के वर्णन के प्रसंग में किया है—

तच्यौ आँच अब बिरह की, रह्यौ प्रेम-रस भीजि ।

नैननु कं मग जलु बहे हियौ पसीजि पसीजि ॥

हृदय प्रेम-रस में भीगा हुआ है और वियोगाग्नि से सन्तप्त किया गया है । इस प्रकार हृदय नेत्रों के मार्ग से पसीज-पसीजकर पानी के रूप में बहता है ।

दो-एक दोहो से रंगों के समिश्रण के भी ज्ञान का पता चलता है । प्रथम दोहे में ही पीले और नीले रंग को मिलाकर हरे रंग बन जाने की बात कही गई है । एक दूसरे दोहे में धूप-छाँह का वर्णन है—

छूटी न सिसुता की झलक, झलक्यौ जोबनु अंग ।

दीर्पात देह दुहुन मिलि दिपति ताफता-रंग ॥

दो दोहो में गणित के ज्ञान की छाया पायी जाती है । एक दोहे में बिन्दु से दस गुने अक हो जाने की बात कही गई और दूसरे दोहे से टेढ़ी वकारी लगाने से दस का रुपया हो जाने की ओर संकेत किया गया है ।

कर्मकाण्ड

दो-एक दोहो पर विहारी के कर्मकाण्डविषयक ज्ञान की भी छाप पायी जाती है । विहारी ने निम्नलिखित दोहे में यज्ञ की ओर संकेत किया है—

होमति सुखु, करि कामना तुमहि मिलन की, लाल ।

ज्वालमुखी सी जरति लखि लगनि-अगन की ज्वाल ॥

इसी प्रकार एक दूसरे दोहे में पाणिग्रहण सस्कार की छाया अधिगत होती है—

विहारी की निपुणता । ४५

स्वेद सलिलु, रोमाच कुसु गहि दुलही अरु नाथ ।
दियौ हियौ संग हाथ कैं हथलैवैं ही हाथ ॥

कामशास्त्र

कामशास्त्र का ज्ञान भी शास्त्रीय ज्ञान में ही आता है। विहारी का दन्त-क्षत, नख-क्षत, विपरीत रति इत्यादि का वर्णन कामशास्त्रीय ज्ञान के अन्दर सन्निविष्ट हो जाता है। निम्नलिखित दोहे में कामशास्त्र-सम्बन्धी अनेक आसनों की छाया लक्षित होती है—

पलनु पीक, अजनु अधर, धरै महावर माल ।
आज मिले सुभली करी भले बने हौ लाल ॥

अन्य शास्त्र

इसी प्रकार प्रेम-दर्शन की अनेक चेष्टाएँ भी कामशास्त्रीय पद्धति पर गणित की गई हैं और इनसे विहारी का कामसूत्रों का अध्ययन प्रकट होता है। इसके अतिरिक्त कतिपय दोहों से प्रतीत होता है कि विहारी अश्वशास्त्र तथा रत्न-परीक्षा इत्यादि विषयों में भी रुचि रखते थे। इन दोहों से यह तो सिद्ध नहीं होता कि विहारी इन विषयों में पूर्ण निष्णात थे और उन्होंने इन विषयों का गम्भीर अध्ययन किया था, किन्तु इनसे इतना अवश्य सिद्ध होता है कि विहारी की रुचि अनेक शास्त्रों में थी और अध्ययनशीलता जो कि कवि का एक अपेक्षित गुण है इनमें विद्यमान थी। साथ ही कवि ने किसी भी दोहे में किसी ऐसे गम्भीर सिद्धान्त के विश्लेषण करने की चेष्टा नहीं की जिससे अर्थबोध में दुरुहता उत्पन्न होती और रसास्वादन व्याहत हो जाता।

विहारी का ऐतिह्य ज्ञान

ऐतिह्य ज्ञान को हम तीन भागों में विभक्त कर सकते हैं—

(१) महाभारत का ज्ञान, (२) रामायण का ज्ञान और (३) पौराणिक कथाओं का ज्ञान। राजशेखर तथा क्षेमेन्द्र ने अपने ग्रन्थों में इस प्रकार के ऐतिह्य ज्ञान की आवश्यकता पर बल दिया है। विहारी के दोहों में तीनों प्रकार के ज्ञान की छाया पायी जाती है। द्रौपदी का चीर-हरण महाभारत की प्रसिद्ध कथा है। विहारी ने अवधि को दुःशासन माना है और विरह को द्रौपदी का चीर। कोई नायिका सखी से कह रही है कि अवधि-रूपी दुःशासन विरह-रूपी द्रौपदी के चीर को खींचता जा रहा है, उसे अन्त नहीं मिलता—

रह्यौ ऐँचि, अन्तु न लहै अवधि-दुःसासनु वीर ।

आली, बाढतु विरह ज्यौं पाचाली कौ चीर ॥

महाभारत की दूसरी कथा है कि दुर्योधन जल-स्तम्भन की विद्या जानता था। अन्त में जब उसके वर्ग के सभी वीर मारे गये तब वह जल में जाकर छिपा था। इस कथा की निम्नलिखित दोहे में छाया विद्यमान है—

विरह-विथा-जल परस बिनु वसियतु मो-मन-ताल ।

कछु जानत जल-थम्भ विधि दुर्योधन लौं, लाल ॥

दुर्योधन जलमें बैठा था किन्तु जल-स्तम्भ की विद्या के प्रभाव से स्पर्श जल से नहीं

होता था । इसी प्रकार नायक-नायिका के हृदय में विरह-रूपी दुर्योधन निवास करता है । किन्तु आश्चर्य है कि उसका स्पर्श किसी तरह से नहीं हो पाता । इसी प्रकार दुर्योधन को वरदान था कि जब उसे हर्ष और शोक समान मात्रा में होगा तभी उसकी मृत्यु होगी । अश्वत्थामा ने जब उसके वृष के अन्तिम बीज पाण्डवों के पाँच पुत्रों के सिर काट लिये तब उसे हर्ष और शोक समान मात्रा में हुआ था । इसका वर्णन निम्नलिखित दोहे में किया गया है—

पिय-विछुरन कौ दुसहु दुखु हरषु जात प्यौसार ।

दुरजोधन लौ देखियति तजति प्रान इहि वार ॥

दो-एक दोहों में रामायण के ज्ञान की, भी छाया पायी जाती है । कहा जाता है कि जब हनुमान समुद्र कूद रहे थे तब समुद्र में रहनेवाली राक्षसी ने हनुमान की छाया पकड़ ली जिससे हनुमान रुक गये और कठिनाई से पार जा सके । बिहारी ने ससार-सागर को पार करने में स्त्री को छाया-ग्राहिणी राक्षसी माना है जिसके कारण सरलता-पूर्वक कोई भी भवसागर के पार नहीं जा सकता—

या भव-पारावार कौ उलघि पार को जाइ ।

तिय-छवि-छायाग्राहिनी ग्रहै बीच ही आइ ॥

एक दोहे में सीता की अग्नि-परीक्षा की भी छाया पायी जाती है—

बसि सकोच-दसबदन-बस, साँचु दिखावति बाल ।

सिय लौ सोधति तिय तनहि लगनि-अगनि की ज्वाल ॥

निम्नलिखित दोहे में जटायु के उद्धार का वर्णन किया गया है—

कौन भौंति रहिहै विरदु अब देखिबो, मुरारि ।

बीधे सोसैं आइ कै गोधे गोधाहि तारि ॥

दूसरी पौराणिक गाथाओं का भी समावेश 'बिहारी सतसई' में पर्याप्त रूप में पाया जाता है । मदन-दहन की प्रसिद्ध पौराणिक कथा की छाया निम्नलिखित दोहे में पायी जाती है—

मोर-मुकुट की चन्द्रिकनु यौ राजत नदनंद ।

मनु ससिसेखर की अकस किय सेखर सत चद ॥

इसी प्रकार वामनावतार की कथा की छाया बिहारी के निम्न दोहे में पायी जाती है—

छवे छिगुनी पहुँचौ गिलत अति दीनता दिखाइ ।

बलि वावन कौ ब्यौँतु सुनि को, बलि, तुम्हें पत्याइ ॥

गज-ग्राह की कथा की ओर भी एक दोहे में संकेत किया गया है—

नीकी दई अनाकनी, फीकी परी गुहारि ।

तज्यौ मनौ तारन-विरदु बारक बारनु तारि ॥

एक दोहे में शंकरजी के मस्तक पर चन्द्र और विष्णु भगवान् के वक्ष स्थल पर लक्ष्मीजी के निवास की पौराणिक कल्पना का सुन्दरता के साथ उपादान किया गया है—

प्रनप्रिया हिय मे बसै, नखरेखा ससि भाल ।

भलौ दिखायौ आइ यह हरि-हर-रूप, रसाल ॥

पुराणो मे चन्द्र से बुध की उत्पत्ति मानी गई है । विहारी ने निम्नलिखित दोहे मे इस पौराणिक कथा के आधार पर सुन्दर कल्पना की है—

तिय मुख लखि हीरा-जरी बेंदी बढै विनोद ।

सुत-सनेह मानौ लिये बिधु पूरन बुध गोद ॥

लोक-वृत्त का ज्ञान

कवि को शास्त्रीय ज्ञान के अतिरिक्त लोक का भी ज्ञान होना चाहिए । 'विहारी सतसई' को देखने से अवगत होता है कि इन्हे अनेक प्रकार के आमोद-प्रमोद का भी ज्ञान था ।

विहारी कृपि के कार्यों को भी बहुत ध्यान से देखते थे । निम्नलिखित दोहा इसका उदाहरण है—

सनु सूक्यौ बीत्यौ बनौ, ऊखौ लई उखारि ।

अरी हरी अरहर अजौं, घरि घरहरि जिय नारि ॥

विहारी ने इस दोहे मे समाप्त होनेवाली फसलो का क्रमशः उपादान किया है । पहले तो सन काटा जाता है, उसके बाद कपास का नम्बर आता है, फिर ईख समाप्त होनी है और उसके बाद अरहर काटी जाती है । कपास जब तैयार हो जाती है तब उसकी डोडियों को चुन लिया जाता है । इसका भी विहारी के निम्नलिखित दोहे मे वर्णन है—

फिरि फिरि बिलखी ह्वै लखति, फिरि फिर लेति उसासु ।

साईं ! सिर-कच-सेत लौं बीत्यौ चुनति [कपासु ॥

भौरा आक के फूल पर नहीं बैठता । इस तथ्य की ओर भी विहारी ने सकेत किया है—

खरी पातरी कान की, कौन बहाऊ बानि ।

आक कली न रली करै, अली अली जिन जानि ॥

इसी प्रकार भौरा चम्पा के फूल पर नहीं बैठता । इस ओर भी विहारी ने सकेत किया है—

जटित नीलभनि जगमगति सीक सुहाई नाक ।

मनौ अली चम्पक कली, बसि रस लेत निसाक ॥

सेहुँड मे यह विशेषता होती है कि उसके दूध से किसी कागज पर पत्र लिख दिया जाय तो सूख जाने के बाद वे अक्षर दिखलाई नहीं देते । यदि वह कागज कहीं भेज दिया जाय तो कोई उसे कोरा कागज समझकर फेक देगा, किन्तु उसी कागज को कुछ आँच दिखला दी जाय तो वे समस्त अक्षर उभर आते हैं । हृदय एक कागज है जिस पर सेहुँड के दूध से लिखे हुए अक्षरों की भाँति प्रेम विद्यमान है और लक्षित नहीं किया जा सकता । विरह मे तपकर वही हृदय-रूपी पत्र प्रेम-रूपी सेहुँड के अको को प्रकट करने लगता है—

छतौ नेहु कागरु हिपै, भई लखाइ न टाँकु ।

बिरह तचै उघर्यौ सु अब सँहुड कैसो आँकु ॥

इसी प्रकार सूरन का शाक यदि कच्चा रह जाता है तो मुख में किसकिसाहट पैदा किया करता है । इस तथ्य के द्वारा बिहारीने सर्वगुण-सम्पन्न नायक की कच्चाई से दुःख होने की बात कही है—

ललन सलौने अरु रहे अति सनेह सौ पाणि ।

तनक कचाई देत दुख सूरन लौ मुँहु लागि ॥

एक सामान्य विश्वास था कि कभी-कभी तेल इत्यादि के रहने पर भी दीपक की लौ मन्द पड़ने लगती है । उस समय समझा जाता है कि दीपक किसी पाहुने के आगमन की सूचना दे रहा है । वहाँ बैठे हुए लोग एक-एक विदेशी प्रेमी का नाम लेते हैं और जिसके नाम लेने पर दीपक भभककर जल उठता है लोग समझते हैं कि वही व्यक्ति आनेवाला है । बिहारी ने अप्रस्तुत-योजना के निमित्त इस विश्वास का उपादान नायिका की कृपता और नायक का नाम सुनकर एकदम भभक उठने के लिए किया है—

नैक न जानी परति, यौ पर्यौ बिरह तनु छामु ।

उठति दियै लौ नादि, हरि, लियै तिहारौ नामु ॥

विहारी की शास्त्रीय दृष्टि

विजयेन्द्र स्नातक

बिहारी ने स्वतन्त्र रूप से काव्यशास्त्र-सम्बन्धी लक्षणग्रन्थ नहीं लिखा। सतसई उनका लक्ष्यग्रन्थ है। इस लक्ष्यग्रन्थ के पर्यवेक्षण से ही उनकी शास्त्रीय दृष्टि का बोध हो सकता है। सतसई के अध्ययन से यह स्पष्ट है कि बिहारी ने रीतिकाव्यों का विधिवत् परिशीलन करके सतसई का निर्माण किया था, अतः लक्ष्यग्रन्थ होने पर भी कवि के अन्तर्मन में लक्षणों के अनुरूप दोहे रचने की भावना सतत बनी रही है। दूसरे शब्दों में यह कहना भी अयुक्त न होगा कि लक्षणों के अनुरूप लक्ष्य प्रस्तुत करना ही सतसई का ध्येय था। जिस काल में बिहारी ने सतसई लिखी वह संस्कृत और हिन्दी-काव्य साहित्य में लक्षणग्रन्थों के उत्कर्ष का समय था। हिन्दी में तो कृपाराम, केशव, चिंतामणि आदि लक्षणग्रन्थकार हो चुके थे और संस्कृत की विशाल परम्परा के अन्तिम रससिद्धकवि और आचार्य पंडितराज जगन्नाथ भी उसी समय शास्त्र लिखने में व्यस्त थे। पंडितराज जगन्नाथ से बिहारी का व्यक्तिगत परिचय था। अतः उनसे भी रीतिवद्ध काव्य-रचना की दिशा में बिहारी ने अवश्य प्रेरणा ग्रहण की होगी। 'बिहारी सतसई' का समस्त रचना-विधान रीतिमुक्त न होकर आद्योपान्त रीतिवद्ध है—रीति की आत्मा ग्रन्थ में इस तरह अनुस्यूत है कि बिहारी को रीतिकवियों में प्रमुख स्थान मिला है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इसी आधार पर बिहारी को प्रमुख रीतिकवियों में रखा है।

बिहारी का काव्यशास्त्र-विषयक दृष्टिकोण समझने के लिए संस्कृत के सुप्रसिद्ध अलंकार, रस और ध्वनि संप्रदायों को ध्यान में रखना होगा और इन्हीं के आधार पर बिहारी के दोहों में उपलब्ध शास्त्रीय संकेतों की परीक्षा करनी होगी।

अलंकार संप्रदाय का प्रारम्भ संस्कृत साहित्य में व्यापक अर्थ में हुआ परन्तु परवर्ती काल में अलंकार का क्षेत्र सीमित होता गया और रस तथा ध्वनि-विषयक तत्त्वों को अलंकार से पृथक् करके देखा जाने लगा। परिणाम यह हुआ कि अलंकार का काव्य में ही वही स्थान रह गया जो शरीर के भूषण कटक, कुण्डल आदि का है। इसी कारण मम्मट ने अलंकारों को काव्य का अनिवार्य तत्त्व नहीं माना। अलंकारों की दृष्टि

से 'विहारी-सतसई' पर विचार करे तो यह निष्कर्ष सरलता से निकाला जा सकता है कि विहारी जैसे काव्य-गिल्पी कवि की कविता निरलकृत नहीं हो सकती किन्तु अलकारों का वर्णन उनका प्रधान ध्येय न होने से उसमें सभी प्रमुख अलकारों का भेद-प्रभेद-पूर्वक वर्णन नहीं मिलता । अलकारों के सम्बन्ध में उन्होंने अपना शास्त्रीय मत भी सतसई में स्पष्ट व्यक्त किया है—

करत मलिन आछी छविहि हरत जु सहज बिकास ।

अंगराग अंगनु लगै, ज्यो आरसी उसास ॥

स्वाभाविक सौन्दर्य को ऊपर से लादे हुए प्रसाधनों से कभी-कभी गहरी ठेस पहुँचती है । आभूषण सहज भूषण न रहकर अरुचिकर भी प्रतीत होने लगते हैं—

पहिरि न भूषण कनक के, कहि आवत इहि हेत ।

दर्पण कैसे गोरचे, देह दिखाई देत ॥

अलकार का प्रयोजन यही है कि वह प्रतीयमान अर्थ में सौन्दर्य का आवाहन करे । यदि अलकार अर्थसौष्ठव या अर्थगौरव के सहायक नहीं होते तो उनकी उपयोगिता नष्ट हो जाती है—

जोवत परत समान दुति, कनक कनक से गात ।

भूषण कर करकस लगत, परसि पिछाने जात ॥

उपर्युक्त दोहों से कवि का आशय स्पष्ट है कि वह अलकारों को वही तक उपयोगी मानता है जहाँ तक वे प्रतीयमान अर्थ (रसध्वनि) में विशेषता संपादन करते हैं । अलकारवादियों के समान ऊपर से लादे हुए अलकार व्यर्थ हैं । अतः विहारी का दृष्टिकोण अलकार संप्रदाय के मेल में नहीं बैठता और वे इस संप्रदाय से बाहर हो जाते हैं । उन्होंने अलकार को काव्य का जीवित स्वीकार नहीं किया ।

विहारी को रसवादी स्वीकार करने वाले विद्वान् सतसई के दोहों में रसयोजना पर विशेष बल देते हैं और सतसई के अन्तिम दोहों में, 'करी विहारी सतसई, भरी अनेक सवाद' में 'सवाद' शब्द का 'रसास्वादन' अर्थ करके यह सिद्ध करना चाहते हैं कि विहारी रसास्वादन कराने के निमित्त ही सतसई की रचना में लीन हुए थे । 'तन्त्रीनाद कवित्त रस, सरस राग रति रग' में भी 'रस' के प्राधान्य की ओर इंगित कर के विहारी को रस संप्रदाय के अन्तर्गत रखने का प्रयत्न हुआ है । यदि रसध्वनि को काव्य की आत्मा मानकर विहारी के काव्य में रसध्वनि का प्रधान ही मुख्य माना जाय तो ध्वनि के माध्यम से विहारी रस-संप्रदाय का स्पर्श अवग्य करते हैं । परन्तु रस उनका इष्ट साध्य नहीं है । यदि उनके लक्ष्य (दोहों) की परीक्षा की जाए तो यह तथ्य और अधिक स्पष्ट हो जाएगा कि रसध्वनि के उदाहरणों की भरमार होने पर भी वे रस-संप्रदाय के पोषक न होकर ध्वनि-संप्रदाय के ही अनुगामी हैं । रसध्वनि, अलकारध्वनि और वस्तु-ध्वनि को ग्रहण करके विहारी ने संकेतित अर्थ को ही प्रधानता दी है अतः उनकी अभिरुचि ध्वनि को अपने काव्य में प्रधानता देने की ओर ही रही है, रस की ओर नहीं ।

ध्वनि-संप्रदाय के सिद्धान्तों की कसौटी पर सतसई के दोहों को कसने से यह बात सिद्ध हो जाती है कि विहारी के शृंगार विषयक दोहों में भी ध्वन्यात्मकता ही प्रधान

है। अलंकार या रस का प्रतिपादन उनका अन्तिम ध्येय नहीं है। ध्वनि के भेदों में अविवक्षित वाच्यध्वनि प्रथम है। अभिवेयार्थ जान लेने पर भी तात्पर्यानुपत्ति होने पर शब्द से सम्बद्ध जिस दूसरे अर्थ की प्रतीति होती है, वह लक्ष्यार्थ कहलाता है, अभिवेयार्थ और लक्ष्यार्थ से भिन्न प्रयोजन की प्रतीति व्यजना वृत्ति के आधार पर होती है। जब व्यजना वृत्ति से प्रतीत होनेवाले अर्थ में सौन्दर्य का पर्यवसान हो तो उसे अविवक्षित वाच्यध्वनि के नाम से अभिहित किया जाता है। इसके प्रमुख चार भेद हैं। विहारी ने अविवक्षित वाच्यध्वनि के सभी भेदों के सुन्दर उदाहरण सतसई में प्रस्तुत किये हैं—

होमति सुखु करि कामना, तुमहिं मिलन की लाल ।

ज्वालमुखि सी जरति लखि, लगनि अगनि की ज्वाल ॥

इस दोहे में 'मुख का होमना' अपने वाच्यार्थ में बाधित है। लक्ष्यार्थ हुआ कि नायिका नायक के विरह में दुःखी रहती है, उसका सुख समाप्त हो गया है, व्यंग्यार्थ हुआ कि नायिका के मुख उसी प्रकार भस्म हो गए हैं जैसे अग्नि में पड़ने पर आहुति भस्म हो जाती है। यहाँ शब्दगत अत्यन्त तिरस्कृत ध्वनि है। इस ध्वनि के पचासो उदाहरण सतसई में भरे पड़े हैं। विहारी का निम्नलिखित प्रसिद्ध दोहा ध्वनि का बहुत सुन्दर उदाहरण है।

तत्रीनाद कवित रस, सरस राग रति रग ।

अनबूडे बूडे तरे, जे बूडे सब अग ॥

डूबना और तरना जलाशय आदि में ही संभव है, कवित्तरस या तत्रीनाद जैसे अमूर्त तत्त्व में नहीं। अतः इनका अर्थ बाधित होकर रसास्वादन का बोध करता है। वाच्यार्थ में अत्यन्त तिरस्कृत होनेवाली ध्वनि विहारी में अत्यधिक मात्रा में दृष्टिगत होती है—

बेसरि मोती धनि तुही, को पूछे कुल जाति ।

निधरक हूँ पोबो करै, तीय अधर दिन राति ॥

यहाँ मानवगत गुण, कर्म, स्वभाव का अचेतन वस्तु (बेसरि मोती) के सम्बन्ध में वर्णन करके अत्यन्त तिरस्कृत वाच्यध्वनि का उदाहरण प्रस्तुत किया गया है।

ध्वनि का दूसरा प्रमुख भेद है विवक्षितान्यपर वाच्यध्वनि। इसके रस, ध्वनि और अलंकार, तीन भेद होते हैं। सलक्ष्यक्रम और असलक्ष्यक्रम भेद से इनके अपार भेदों का शास्त्रों में परिगणन किया गया है। इस ध्वनिभेद का विहारी ने पूर्ण चमत्कार के साथ प्रयोग किया है। ऊहात्मक शैली से नायिका की विरहजन्य दशा के वर्णन में यह ध्वनि अपने विविध भेद-प्रभेद सहित सतसई में छापी हुई है। नायिका की कायिक चेष्टाओं से नायक को अर्थ-बोध करानेवाला ध्वन्यात्मक दोहा देखिए—

हरखिन बोली लखि ललनु, निरसि अमिलु सग साथ ।

आँखिन ही में हसि धरयौ, सीस हिये धरि हाथ ॥

यहाँ नायिका की कायिक अभिव्यक्तियों से गूढाशय का संकेत है। आँखों में हँसकर व्यक्त किया गया कि तुम्हारे दर्शन से मुझे हर्ष हुआ। हृदय पर हाथ रखने से प्रकट किया कि तू मेरे हृदय में आसीन हो। सिर पर हाथ रखने का अभिप्राय है कि मुझे तुम्हारी कामना शिरोधार्य है किन्तु उसकी पूर्ति भाग्याधीन है। इन आंगिक

चेष्टाओं में ध्वनिमूलक व्यञ्जना ही रसबोध कराती है। जब तक ध्वन्यात्मक आशय समझ में नहीं आया, रसप्रतीति का प्रश्न ही नहीं उठता।

असलक्ष्यक्रम व्यङ्ग्य या रसध्वनि की दृष्टि से भी 'विहारी-सतसई' की सफलता असदिग्ध है। ध्वनि के जितने प्रौढ, परिष्कृत और प्राजल उदाहरण विहारी के काव्य में हैं हिन्दी के किसी अन्य कवि में नहीं हैं। यथार्थ में विहारी का काव्य मूलतः ध्वनि-काव्य ही है।

'विहारी-सतसई' के अधिकांश टीकाकारों ने सतसई को नायिकाभेद का ही ग्रंथ ठहराया है। नायिकाओं के वर्गीकृत रूप भी सतसई में स्थिर किये गए हैं और लक्षणग्रंथ के अभाव में भी उस लक्षणपरक सिद्ध करने की चेष्टा हुई है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि विहारी ने नायिकाभेद को समझकर सतसई की रचना की थी, किन्तु नायिकाभेद का ग्रंथ सतसई नहीं है।

विहारी ने नायिकाभेद का अन्तरंग रहस्य खूब समझकर अपने दोहों में उसका चित्रण किया। स्वकीया के प्रेम वर्णन में उसके रूप, गुण, शील, स्वभाव आदि के वर्णन में विहारी ने अद्भुत कौशल का परिचय दिया है। यौवन की उद्दाम प्रवृत्तियों से प्रेरित प्रेमी युवक की चित्तवृत्ति स्वकीया प्रेम में किस प्रकार आवद्ध हो जाती है और लोक-परलोक से विमुख होकर कैसे वह विलास-लीला-रत हो जाता है, यह देखना हो तो विहारी के स्वकीया मुग्धा नायिका के प्रेम का वर्णन पढ़ना चाहिए।

शास्त्र में परकीया नायिका के कन्या और प्रौढा दो भेद माने गए हैं। विहारी ने दोनों रूपों का वर्णन किया है। कन्या प्रेम का वर्णन निम्नलिखित दोहे में देखा जा सकता है—

दोऊ चोर मिहीचिनी, खेलुन खेलि अघात ।

दुरत हियँ लपटाइकँ, छुवत हियँ लपटात ॥

वयक्रम आदि के भेद से ज्येष्ठा, कनिष्ठा, अवस्थाभेद से स्वाधीनपतिका, खडिता, अभिसारिका आदि आठ भेदों का पूर्ण वर्णन विहारी ने किया है। दगा (चित्तवृत्ति) भेद से अन्यसभोगदु खिता, गर्विता, मानवती का भी वर्णन सतसई में है। नायिका की सहायक सखी, दूती आदि का भी विहारी ने वर्णन किया है। दूती के व्यापक कार्यक्षेत्र और कठिन कार्य को सामने रखकर विहारी ने उसका मनोवैज्ञानिक वर्णन करने में अपनी प्रतिभा का परिचय दिया है।

नायिकाभेद के साथ नायक-भेद-वर्णन का भी परम्परा से निर्वाह होता चला आ रहा है, यद्यपि नायक के नायिकाओं की तरह अनेक भेद नहीं किये गए। चार भेदों में ही नायक को सीमित कर दिया गया है। विहारी ने विरुद्ध, अनुकूल, गठ और धूर्त नायकों का चित्रण अपने काव्य में किया है।

नायिकाभेद के अन्तर्गत नायिकाओं के अलंकार, नखशिख, लीलाविलास, ऋतु-वर्णन, वारहमासा आदि का विस्तार से वर्णन किया गया है। शृंगार का आलम्बन होने के कारण नायिकाभेद का सविस्तार वर्णन विहारी के लिए अनिवार्य था। नायिका-भेद को प्रमुख स्थान देना विहारी का ध्येय नहीं था। अतः सतसई नायिका-भेद का

विहारी की शास्त्रीय दृष्टि । ५३

ग्रथ नहीं माना जा सकता ।

विहारी के काव्य की आत्मा शृंगार है । शृंगार की व्यजना ध्वनि के माध्यम से हुई है । शृंगार-वर्णन के लिए सयोग तथा विप्रलभ दोनों पक्ष विहारी ने स्वीकार किए हैं । सयोगपक्ष के चित्रण में विहारी ने अपनी मौलिक उद्भावनाओं का प्रयोग कर सयोग को आनन्द की चरम स्थिति पर पहुँचा दिया है । निम्नांकित उदाहरणों में विहारी का यह कौशल देखा जा सकता है—

बतरस लालच लाल की, मुरली धरी लुकाय ।
सोंह करै, भौंहनि हँसे, दैन कहै, नटि जाय ॥
उडति गुडी लखि लाल की, अगना अगना मोंह ।
बौरी लौं दौरी फिरत, छुवति छबीली छाँह ॥
प्रीतम दृग मीचत प्रिया, पानि परस सुख पाय ।
जानि पिछानि अजान लौ, नेक न होत लखाय ॥

मार्मिक उक्ति-व्यजक दोहा देखिए—

बाल कहा लाली भई, लोचन कोयन मोंह ।
लाल तिहारे दृगन की, परी दृगन में छाँह ॥

विरह-वर्णन में तो ऊहात्मक शैली के आतिशय्य ने विहारी की विरह-व्यजनाओं को कही-कही औचित्य की सीमा से बाहर कर दिया है । विरहसतत नायिका की दशा देखिए—

इत आवति चलि जाति उत, चली छ सातक हाथ ।
चढी हिंडौरे सी रहै, लगी उसासन साथ ॥
सौरं जतनन सिसिर ऋतु, सहि बिरहिन तन ताप ।
बसिवै को ग्रीष्म दिनन, पर्यो परोसिन पाप ॥

कही-कही स्वाभाविक रूप से भी विरह-ताप से कृश नायिका का वर्णन विहारी ने किया है—

करके मीडे कुसुम लौं, गई बिरह कुम्हिलाय ।
सदा समीपनि सखिन हूँ, नीठि पिछानी जाय ॥

विहारी रीतिपरम्परा का निर्वाह करने का ध्यान रखते थे, अतः परम्परा-स्वीकृत गूढाशय को अन्तर्मन में रखकर उसी पृष्ठभूमि पर दोहा रचा गया है । जब तक परम्परा का पूरा बोध न हो, दोहे का अर्थ अवगत नहीं हो सकता—

ढीठि परोसिन ईठ हूँ, कहै जु गहे समान ।
सबै सदेसे कहि कह्यौ, मुसकाहट में मान ॥

धृष्ट पडोसिन के सदेश को नायक तथा पहुँचानेवाली नायिका का मान-वर्णन रीतिपरम्परा की शृङ्खला से अवगत हुए बिना नहीं समझा जा सकता ।

विहारी पर रीतिपरम्परा का इतना गहरा प्रभाव था कि प्रेम की सहज व्यजना करनेवाले अकृत्रिम भावों को भी उन्होंने ऊहा और अतिशयोक्ति से आवृत कर दिया है । प्रेम का स्वाभाविक रूप ऊहात्मक शैली में सामने नहीं आने पाया ।

शृंगार रस के अतिरिक्त अन्य भावों को भी विहारी ने अपनाया है। यों तो सचारियों तथा सात्विक भावों की दृष्टि से प्रायः सभी के उदाहरण मिल सकते हैं, किन्तु यहाँ प्रमुख भावों की ओर ही संकेत करना पर्याप्त होगा।

विहारी भक्त नहीं थे। भक्तिभाव का उनके जीवन से रसात्मक तादात्म्य रहा हो, इसमें भी सन्देह है, किन्तु निर्वेद और शम का वर्णन सतसई में उन्होंने किया है। भक्ति को सामान्य रूप में ही विहारी ने स्वीकार किया है, किसी दार्शनिक मतवाद या साम्प्रदायिक आधार पर ग्रहण नहीं किया। विहारी जैसे सासारिक कवि के काव्य को साम्प्रदायिक दृष्टि से किसी मतवाद में बाँधना कवि के साथ अन्याय करना है। विहारी तत्त्वज्ञानी या दार्शनिक न होने पर भी तत्त्वज्ञान की बात कह सकते हैं। उसी तत्त्वज्ञान में निर्वेद समाया रहता है।

भजन कह्यौ ताते भज्यो, भज्यो न एकहु वार ।

दूरि भजन जाते कह्यो, सो तैं भज्यो गँवार ॥

वैराग्य-भावना का द्योतक, स्त्री-रूप के आकर्षण से दूर हटाने वाला विहारी का प्रसिद्ध दोहा है—

या भव पारावार को, उलघि पार को जाय ।

तिय छबि छाया ग्राहिनी, गहै बीच ही आय ॥

भगवन्नामस्मरण के लिए मुन्दर उक्ति देखिए—

दीरघ साँस न लेहि दुख, सुख साईं नहिं भूलि ।

दई दई क्यो करत है, दई दई सु कबूलि ॥

दैन्य-वर्णन देखिए—

हरि कीजति तुमसो यहै, बिनती वार हजार ।

जेहि तेहि भाँति डर्यौ रह्यौ पर्यौ रहौ दरवार ॥

विहारी की अन्योक्तियों और सूक्तियों में जीवन के अनुभूत सत्यों का बड़ी सजीव भाषा में वर्णन हुआ है। कवि ने अन्योक्ति के व्याज में एक ओर कृपण, मूर्ख, अविवेकी, स्वार्थी, कपटी, दम्भी व्यक्तियों को प्रबोधा है तो दूसरी ओर विद्वान्, धैर्य-शाली, चतुर, प्रेमी, दुर्भाग्यपीडित व्यक्तियों को समझाकर शान्त रहने का उपदेश दिया है। विहारी की अन्योक्तियाँ हिन्दी साहित्य में सबसे अधिक टकसाली रही हैं। उनकी मार्मिकता काव्यत्व के कारण बढ़ गई है, वे भावव्यजक होने के साथ गहरा प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ हैं।

‘विहारी-सतसई’ के सम्बन्ध में प्रारम्भ में यह भ्रम टीकाकारों द्वारा उत्पन्न किया गया कि सतसई अलकारनिरूपक रीतिग्रन्थ है। प्रत्येक दोहे की टीका में अलकार का विवेचन किया गया। यथार्थ में विहारी अलकारवादी नहीं थे किन्तु उन्होंने स्वच्छन्द रूप में (रीतिबद्ध ग्रन्थ रूप में नहीं) अलकारों का पर्याप्त प्रयोग किया है। उनके प्रत्येक दोहे में उक्तिवैचित्र्य के चमत्कार के साथ अलकार की सुन्दर योजना हुई है। चमत्कार-विधान के लिए कही अलकार का सहारा लिया गया है तो कही अलकार को ही चमत्कार के भीतर समाविष्ट कर लिया गया है। कही-कही एक ही दोहे में अलकारों की संसृष्टि

विहारी की शास्त्रीय दृष्टि । ५५

और सकर ने सौन्दर्यविधान करने में अनुपम निपुणता का परिचय दिया है। असंगति और विरोधाभास की उक्ति देखिए—

दृग उरझत दूदत कुटुम्ब, जु'रत चतुर चित प्रीति ।
परति गाँठि दुरजन हिए, दई नई यह रीति ॥
समासोक्ति अलंकार के उदाहरण द्रष्टव्य है
सरस कुसुम मँडरातु अलि, न झुकि भूपटि लपटातु ।
दरसत अति सुकुमार तनु, परसत मन पत्यातु ॥

कोमलागो नायिका पर आसक्त किमी नायक की यह व्यजना भ्रमर के माध्यम से अर्थप्रतीति कराने में समर्थ है।

मादृश्यमूलक अलंकारों में उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक आदि का प्रयोग अत्यधिक है। रूपक विहारी का प्रिय अलंकार है—

अरुण सरोरुह क'र चरण, दृग खजन मुख चन्द ।
समय पाय सुन्दरि सरद, काहि न करत अनन्द ॥
अपह्नुति—

जोन्ह नहीं यह तमु वहै, किए जु जगत निकेतु ।
उदै होत ससि कै भयो, मानहुँ ससहरि सेतु ॥

विहारी ने लक्ष्य द्वारा ही अलंकार का स्वरूप स्पष्ट किया है, किंतु इतने सुन्दर और सटीक उदाहरण कम ही मिलते हैं।

विहारी के काव्य में सूक्तियों को भी स्थान मिला है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल सूक्ति को विशुद्ध काव्य से पृथक् मानते हैं। सूक्तियों में वर्णन-वैचित्र्य या गद्दवैचित्र्य ही नहीं है, उनमें काव्य के सभी आवश्यक उपादान हैं और इसी कारण उनका मार्मिक प्रभाव भी होता है। विहारी की सूक्तियों को हम धार्मिक (वैराग्यपरक), आर्थिक, लौकिक (लोक-व्यवहारपरक), शृंगारिक (कामपरक) और प्रगस्तिपरक, इन पाँच भागों में विभक्त कर सकते हैं।

विहारी शृंगारी कवि थे। उनकी कविता की मूल प्रवृत्ति शृंगारी मुक्तक परम्परा के आदर्श पर प्रकृत प्रेम के चित्र अंकित करना था। किंतु मुक्तक काव्य के क्षेत्र में आनेवाले सभी विषयों पर उन्होंने आनुपंगिक रूप से रचना की है। विहारी ने मुक्तक काव्य की परम्परा को सर्वतोभावेन ग्रहण किया था। अतः उसका पूर्ण प्रतिनिधित्व करने के लिए सूक्ति-काव्य को भी स्वीकार किया। मुक्तक काव्य में रसात्मक मुक्तक के साथ धर्म, नीति, अर्थ, काम-प्रगस्ति, आदि की जो परम्परा चल रही थी, विहारी ने उसकी उपेक्षा नहीं की। धार्मिक सूक्तियों में वैराग्य तथा ईश्वरभक्ति के उपदेश की प्रधानता है। आर्थिक सूक्तियों में संपत्ति के चञ्चल स्वरूप का बोध है तथा कृष्ण और स्वार्थी धनलोलुप व्यक्तियों के स्वभाव की भाँती भी मिलती है। लोकव्यवहार को दृष्टि में रखकर विहारी ने जो सूक्तियाँ लिखी हैं, उनका आधार अनुभव है जो सभी दृष्टियों से आदर्श है। सूक्तियों में न्यायोक्तियाँ भी हैं और अन्योक्तियाँ भी। विहारी की प्रगस्तिपरक सूक्तियों में अधिक निखार नहीं है। कदाचित् कवि का हृदय इनमें रम नहीं पाया।

जयसिंह की प्रशस्तियों में वस्तु वर्णन मात्र है, काव्यत्व नहीं । दभ और ढोंग के प्रति विहारी ने कोमल वाणी में अनास्था व्यक्त की है । यह धार्मिक सूक्ति के अतर्गत है—

जपमाला छापा तिलक, सरै न एकौ काम ।

मन काँचै नाचै वृथा, साँचै राँचै राम ॥

आर्थिक सूक्ति—

कनक कनक ते सौ गुनी, मादकता अधिकाय ।

उहि खाए बौराय जग, इहि पाए बौराय ॥

लौकिक—

नर की अरु नल नीर की, गति एकै करि जोय ।

जेतो नीचो ह्वै चलै तेतो ऊँचो होय ॥

मरन प्यास पिजरा पर्यो, सुआ समै के फेर ।

आदर दै दै बोलियत, वायस बलि की वेर ॥

सतसई रचना में विहारी का उद्देश्य कविशिक्षक बनना नहीं था । शृंगार भावना को काव्य के चरमोत्कर्ष पर पहुँचाने की अभिलाषा से उन्होंने सतसई का प्रणयन किया और उसमें सफलता पायी । शास्त्रीय परम्परा और शृंगार-मुक्तक परम्परा का सुन्दर समन्वय सतसई में हुआ है । व्यंग्य, लाक्षणिक वक्रता, अलंकार, नायिकाभेद, नख-शिख, षट्-ऋतु-वर्णन आदि सभी विषयों को स्वतन्त्र रूप से विहारी ने सतसई में स्थान दिया, किन्तु लक्षणग्रन्थ लिखने के पचड़े में वे नहीं पड़े । लक्ष्यग्रन्थ के रूप में सतसई का निर्माण किया किन्तु उसका प्रचार लक्षणग्रन्थों एवं पाठ्यग्रन्थों से कहीं अधिक हुआ । टीकाकारों ने तो विहारी को शृंगार का अधिष्ठाता ही बना दिया है ।

हिन्दी रीतिपरम्परा में विहारी ध्वनि सम्प्रदाय के समर्थकों में प्रमुख है । तुलसी के 'रामचरितमानस' के बाद सतसई अपनी रसात्मकता, कलात्मकता, लाक्षणिकता और वचनविदग्धता के कारण रसिकों का सबसे अधिक ध्यान आकृष्ट करने में समर्थ हुई । विहारी अपने युग में रीति-शृंगार के क्षेत्र में युगप्रवर्तक के रूप में अवतरित हुए थे । विहारी ने ध्वनिकाव्य को स्वीकार कर रस और अलंकार का पूर्ण निर्वाह करते हुए शृंगार को प्रत्येक परिष्कृत भूमि पर अवस्थित किया और रीतिबद्ध काव्य में कवियों को आचार्यों के सामने गौरवपूर्ण स्थान दिलाया ।

विहारी के काव्य पर चाहे ध्वनिकाव्य की दृष्टि से विचार करे, चाहे रसपरिपाक की दृष्टि से, चाहे विहारी की अलंकार योजना को लें, चाहे नायिकाभेद या नखशिख पर दृष्टिपात करे अथवा अन्योक्ति और सूक्ति का अवगाहन करें, विहारी का काव्य सभी दृष्टियों से अनुपम प्रतीत होता है । विहारी प्रतिभाशाली कवि थे, परन्तु उन्होंने काव्याभ्यास के बाद ही कविता रचने की ओर ध्यान दिया था । इसीलिए उनके काव्य में शक्ति और निपुणता का चरम विकास संभव हुआ ।

बिहारी की भक्ति-भावना

हरबशलाल शर्मा

रीतिकाल के सभी शृंगारिक कवियों की भक्ति-विषयक उक्तियाँ भी मिलती हैं, उसी प्रकार जिस प्रकार कृष्ण-भक्त कवियों की उद्दाम शृंगार-भावना से ओतप्रोत उक्तियाँ प्राप्त हैं। बात यह है कि कृष्ण-भक्त कवियों के द्वारा स्वीकृत एकान्त साधना जिसमें भक्त भगवान का अन्तरंग सखा बन कर उनकी लीलाओं का साक्षात् दर्शन करता था, अलौकिक शृंगार-भावना का आश्रय लिये हुए थी जिसके प्रभाव से इन कृष्ण-भक्त कवियों ने अपनी मथुरा तीन लोक से न्यारी वसाई और राधाकृष्ण की विविध शृंगार लीलाओं के गीत गाये। भक्ति की स्थली पर जिस अलौकिक प्रेम को उन्होंने उतारा था, रीतिकालीन कवियों ने उसे भौतिक विलास के आधार पर टिकाया, क्योंकि जहाँगीर और शाहजहाँ जैसे रसिक सम्राट् तथा उनका अनुकरण करने वाले सामन्तों के युग का प्रभाव ही ऐसा था। यह परिवर्तन इतना शीघ्र हुआ कि ये कवि राधाकृष्ण को न तो अपने युग की शृंगार-भावना का ही ऐकान्तिक प्रतीक बना सके और न भक्तिकालीन भावना का पूर्ण परित्याग ही कर सके। शताब्दियों से बहकर आती हुई उस धारा का प्रवाह यद्यपि छिन्न-भिन्न हो गया था, फिर भी कहीं-कहीं पर वह रस अब भी भरा हुआ था जिसमें रीतिकालीन शृंगार-रसधारा बड़े वेग से आकर मिली। इस प्रकार मिल-जुलकर जो कुछ बना उसमें भक्तिरस की भी क्षीण-सी रेखा कहीं-कहीं दीख ही जाती थी। लौकिक वासनावायु में श्वास लेने वाले इन कवियों को जब भक्ति-रस-सिक्त मन्द समीरण छूता हुआ निकल जाता तो वे एक क्षण के लिए 'राधिका कन्हाई सुमिरन के बहाने' में इतने तल्लीन हो जाते कि अपने अगीकृत सूत्र का उन्हें ध्यान तक न रहता। ऐसी दशा में उनके मुख से जो उक्ति निकलती थी वह भक्ति-रस से ओतप्रोत होती थी, पर दूसरे ही क्षण वे अपनी स्वाभाविक भावभूमि पर उतर आते थे। तात्पर्य यह है कि वे भगवद्विषयक रति के उस सामान्य स्तर पर खड़े थे जिस पर ससार का प्रत्येक मनुष्य त्रिविधताप से सतप्त होने पर क्षणभर के लिए जा खड़ा होता है और भगवान के सामने अपनी भूल की क्षमा के लिए अनुनय-विनय करता हुआ दीख पड़ता है। भक्तिकालीन

और रीतिकालीन कवियों की भक्तिविषयक उक्तियों में यही विशेष और सामान्य स्तर का अन्तर है जो युग की परिस्थितियों का फल है । एतद्विषयक रचनाओं में अन्य अन्तर का आधार भी यही अन्तर है । डॉ० नगेन्द्र का कथन है—

“वास्तव में यह भक्ति भी उनकी शृंगारिकता का ही एक अंग थी । जीवन की अतिशय रसिकता से जब ये लोग घबरा उठते होंगे तो राधाकृष्ण का यही अनुराग उनके धर्मभीरु मन को आश्वासन देता होगा । इस प्रकार रीतिकालीन भक्ति एक ओर तो सामाजिक कवच और दूसरी ओर मानसिक शरण-भूमि के रूप में इनकी रक्षा करती थी । तभी तो ये किसी न किसी तरह उसका आँचल पकड़े हुए थे । रीतिकाल का कोई भी कवि भक्ति-भावना से हीन नहीं है—हो ही नहीं सकता था, क्योंकि भक्ति उसके लिए एक मनोवैज्ञानिक आवश्यकता थी । भौतिक रस की उपासना करते हुए भी, उनके विलास-जर्जर मन में इतना नैतिक बल नहीं था कि भक्तिरस में अनास्था प्रकट करते या उसका सैद्धान्तिक निषेध करते । इसीलिए रीतिकाल के सामाजिक जीवन और काव्य में भक्ति का आभास अनिवार्यतः वर्तमान है और नायक-नायिका के लिए बार-बार ‘हरि’ और ‘राधिका’ शब्दों का प्रयोग किया गया है ।”

भक्ति रस में अनास्था प्रकट करने के लिए तो नैतिक बल की इतनी आवश्यकता नहीं क्योंकि आस्था या अनास्था भाव से सम्बद्ध है । भावावेश में किसी भी वस्तु अथवा व्यक्ति के प्रति आस्था या अनास्था प्रकट की जा सकती है । भावावेश एक प्रकार की मानसिक निर्बलता ही है जिसके कारण मन का सन्तुलन ठीक नहीं रहता । नैतिक बल में हृदय और बुद्धि की शक्ति का सामंजस्य होते हुए भी बुद्धि का पलड़ा कुछ भारी रहता है । इसलिए किसी वस्तु का सैद्धान्तिक प्रत्याख्यान इसके बिना सम्भव नहीं । रीतिकालीन कवियों ने भक्ति का सैद्धान्तिक निषेध तो नहीं किया परन्तु शृंगारिक भावना के आवेश में मुक्ति का निषेध अवश्य किया है—

जौ न जुगति पिय मिलन की, धूरि मुक्ति-मुंह दीन ।

जौ लहिए सग सजन तौ, धरक नरक हू कीन ॥^१

चमक, तमक, हाँसी, ससक, मसक, भ्रष्ट लपटानि ।

ए जिहि रति, सो रति मुक्ति और मुक्ति अति हानि ॥^२

हाँ, तो रीतिकालीन कवि भक्ति की सामान्य भावभूमि पर खड़े थे, इसलिए उनकी भक्तिविषयक उक्तियों के आधार पर किसी सम्प्रदाय अथवा वाद विशेष से उनका पक्का गँठ-जोड़ कर देना उचित नहीं । वास्तव में दार्शनिक सिद्धान्तों का निरूपण बुद्धि के आधार पर होता है पर भक्ति सवा सोलह आने हृदय की वस्तु है । कवि भी हृदय-प्रधान व्यक्ति होता है, इस दृष्टि से वह दार्शनिक की जाति का न होकर भक्त के वंश का होता है । अतः भक्त कवियों की वीणा से निकले हुए स्वरों में किसी वाद की ध्वनि सुनने के लिए चौकन्ना होना भ्रान्ति ही कहा जा सकता है । परन्तु जिन्हे बाल की भी खाल निकालने की आदत है वे—

१ रीतिकाव्य की भूमिका, पृ० १८०

२-३ विहारी सतसई, दोहा ७५-७६

मैं समुझ्यौ निरधार, यह जगु काँचो काँच सौ ।

एकै रूपु अपार, प्रतिबिम्बित लखियतु जहाँ ॥

को देखते ही एकदम विहारी को बड़ा भारी अद्वैतवादी करार दे दे तो क्या किया जाय ? भक्त-कवि में कृत्रिमता का सर्वथा अभाव रहता है। अनुभूति की सान्द्रता में वह कवि-कौशल पर दृष्टि नहीं जमा पाता। शृगारी कवि भक्ति-विषयक उक्तियों में भी कवि-कौशल का पूरा ध्यान रखता है। उसकी मानसिक चेतना दोनों ओर कार्य करती है। फलस्वरूप भक्त-कवि जैसी एकतानता उसमें नहीं मिलती। शृगारी कवि का विरह-वर्णन भी उतना मार्मिक नहीं होता क्योंकि विरह की चरम अनुभूति भक्त-कवि की भाँति उसके हृदय में नहीं आती। सयोगवर्णन में भी उच्छृंखलता ही अधिक रहती है। भक्त का भगवान से मिलन होता ही नहीं, अतः वियोग की अनुभूति चिरन्तन होती है जिस तक सामान्य शृगारी कवि नहीं पहुँच सकता।

भक्त अपनी बात को कबीर की तरह दो-टूक शब्दों में कहना पसन्द करते हैं, शृगारी कवि भक्ति-पक्ष में भी वक्ता नहीं छोड़ते। इसी प्रवृत्ति के कारण विहारी भी अपने हृदय की कुटिलता को इसलिए नहीं छोड़ते कि, 'त्रिभगी' कृष्ण सरल हृदय में रहने में असुविधा का अनुभव करेंगे। विहारी कवि थे, भावुक थे और रसिक थे। उनके हृदय में जब जैसा भाव उद्बुद्ध हुआ उन्होंने उसे शब्दों के कोमल पात्र में फाँस लिया। उन्हें किसी दार्शनिक मतवाद से मतलब न था और न वे कट्टर साम्प्रदायिक ही थे। वे तो सामान्य व्यक्ति की तरह मत-मतान्तर के बखेड़े में न पड़कर सभी देवी-देवताओं और अवतारों को मान्यता देते थे और उन्हें भगवान का स्वरूप समझते थे। 'सर्वदेव नमस्कार केगव प्रति गच्छति' का उनका सिद्धान्त इन शब्दों में स्पष्ट हो गया है—

अपने-अपने मत लगै, वादि मचावत सोर ।

ज्यों त्यों सबकों सेइबौ एकै नन्द-किशोर ॥

'एकै नन्द-किशोर' को देखकर विहारी को कृष्ण का ही भक्त मान लेने की भ्रान्ति भी नहीं होनी चाहिए और न 'यह बरिया नहि और की तू करिया वह सोधि। पाहन नाव चढाइ जिहि कीने पार पयोधि' के आधार पर उन्हें रामभक्तों की श्रेणी में गिन लेने की त्रुटि ही होनी चाहिये। यथार्थता तो यह है कि नन्दकिशोर और रघुपति में साधारण जन की भाँति वे भी कोई अन्तर नहीं मानते थे। दोनों ही शुद्ध उपलक्षण रूप में प्रयुक्त हुए हैं और सर्वशक्तिमान् प्रभु के प्रतीक हैं। श्री विघ्ननाथप्रसाद मिश्र के शब्दों में—

“वास्तविक बात यह थी कि राम और कृष्ण में वे लोग कोई भेद नहीं समझते थे। भगवान की एक सामान्य भावना लेकर ही अपनी उक्तियाँ गढ़ा करते थे। यही कारण है कि राम की लीला कृष्ण के नाम पर और कृष्ण की लीला राम के नाम पर कह देते थे। सूर और तुलसी ने भी ऐसा किया है। उनके बाद तो जितने कवि हुए उन्होंने बिना किसी भेद-भाव के ही उन लीलाओं को ग्रहण किया। विहारी भी कहते हैं—

कौन भाति रहिहै बिरदु अब देखिबो मुरारि ।

बीधे मौसौं आइकै गीधे गीधहि तारि ॥

“गीध को तारने वाले राम थे, मुरारि नहीं ।”^१

जिस प्रकार राम और कृष्ण में ये भेद नहीं मानते उसी प्रकार निर्गुण और सगुण भी इनकी दृष्टि में भिन्न नहीं, निर्गुण की व्यापकता का प्रतिपादक बिहारी ने इन शब्दों में किया है—

दूरि भजत प्रभु पीठि दै गुन विस्तारन काल ।

प्रगटत निर्गुण निकट रहि चग रग भूपाल ॥

निर्गुण की निर्गुणता पर ही बिहारी को विस्मय नहीं, सगुण के गुणों पर रीझकर उनमें वैधने की कामना भी है—

मोहूँ दीजँ मोषु, ज्यों अनेक अधमनु दियो ।

जौ बाँधे ही तोषु, तौ बाँधौ अपनै गुननु ॥

इससे स्पष्ट है कि वे राम, कृष्ण, निर्गुण, सगुण सबको मानते थे, पर साम्प्रदायिक अर्थ में किसी के उपासक न थे और जैसा कि कहा जा चुका है यह प्रवृत्ति सामान्य-जन-प्रवृत्ति कही जा सकती है। यथार्थता तो यह है कि वे अन्य कुछ भी होने से पहले कवि थे। यही कारण है कि उनकी भक्ति-विषयक उक्तियों में भी निराली वक्रता और वाग्विदग्धता दीख पड़ती है—

करौं कुबत जगु कुटिलता तजौ न दीनदयाल ।

दुखी होहुगे सरल हिय, बसत त्रिभगीलाल ॥

मुरलीधर के तीन जगह से वक्र होने के कारण बिहारी भी हृदय की वक्रता नहीं छोड़ते, इसलिए नहीं कि इससे उनका कुछ स्वार्थ सिद्ध होता है बल्कि इसलिए कि सरल चित्त में त्रिभगी कृष्ण समा न सकेगे। दूसरा उदाहरण लीजिये—

मै तपाइ त्रयताप सौं राख्यौ हियौ हमाम ।

मति कबहुँक आएँ यही पुलकि पसीजै स्याम ॥

यहाँ प्रसंगवश एक बात का उल्लेख करना अनुचित न होगा। आजकल अन्त-साक्ष्य की खोज कर कवि की उक्तियों में से उसका जीवन-चरित ढूँढ़ निकालने की धुन में अनेक आलोचक भावोद्रेकावस्था में कवि के हृदय से अपने सम्बन्ध में निर्गत उक्तियों को प्रमाण मानकर कवि के प्रति अनर्थ कर डालते हैं। ‘प्रभु हौ सब पतितन को टीको’ और ‘मोसो कौन खोटो’ से सूर और तुलसी को बिलकुल ही गया-गुजरा मान लेना सरस्वती की पूजा के पवित्र फूलों को नोचना तो है ही, कवि के साथ अन्याय और मानव-हृदय के प्रति अपनी अनभिज्ञता देना भी है। भक्ति-क्षेत्र में दैन्य-भूमिका पर पहुँचते ही भक्त को आलम्बन की महत्ता और अपनी लघुता का ज्ञान होता है और उसी क्षण भाव-विभोर होकर वह अपनी दीनता, क्षुद्रता और निरीहता का आलम्बन की महत्ता के ही अनुरूप बड़ा-चढ़ाकर वर्णन करता है और अपने ऊपर अनेक दोषों का आरोप कर लेता है—

यह दीनता धन्य है जो दीनबन्धु से नाता जोड़ती है ।^१ बिहारी भी क्षण-भर के लिए जब भक्तिभाव में आत्म-विस्मृत हो जाते थे तो उनके हृदय से ऐसी ही उक्तियाँ निकलती थी जो किसी भी भक्त-कवि की उक्तियों के समकक्ष रखी जा सकती हैं, पर जहाँ उनका कवि-हृदय जागरूक रहता था वहाँ उल्लिखित वक्रतापूर्ण उक्तियाँ ही निकलती थी । इसलिए इस प्रकार के उल्लेखों से बिहारी को अनाचारी या पापी मान लेने की भ्रांति न होनी चाहिए ।

बिहारी की सभी भक्ति-विषयक उक्तियों को विलासातिरेक से घबराए हुए हृदय की लड़खड़ाती पुकार ही न समझना चाहिए । उनके बहुत-से दोहे सूर से टक्कर लेने वाले हैं जिनसे उनके हृदय की सचाई और विश्वास टपकते हैं ।

कई दोहों में तो बिहारी ने प्रेमवर्ण भगवान को उपालम्भ दिया है—

नीकी दर्ई अनाकनी फीकी परी गुहारि ।

तज्यौ मनौ तारनविरदु बारक बारन तारि ॥

नाम दीनबन्धु है परन्तु पता नहीं कौन-से दीन तारे हैं । यों तो पुराने ज़माने से ही उन दीनों की एक लम्बी लिस्ट चली आ रही है जिनका उद्धार कभी किया था । पर किया होगा । हमारा उद्धार करे तो हम मानें । हमें तो सब धोखा ही प्रतीत होता है—

बन्धु भये का दीन के को तार्यौ रघुराइ ।

तूठे तूठे फिरत हौ झूठे विरद कहाइ ॥

इस ज़माने में गरीबों की सुनता ही कौन है ? जग की हवा जगत्पति को भी लग गई । इसीलिए भक्तों की दीन पुकार उनके कानों तक पहुँच नहीं पाती । क्यों नहीं, जग-नायक और जगद्गुरु जो ठहरे । इस हवा का उद्गम वही तो है । उन्होंने ही गुरु-मन्त्र के साथ इसे ससार में फूँका—

कब कौ टेरत दीन रट होत न स्याम सहाइ ।

तुमहू लागी जगद्गुरु जगनायक जगवाइ ॥

इसी हवा के कारण तो थोड़े ही गुणों पर रीझने की वान छोड़कर आजकल के दानी बन बैठे हैं—

थोड़े ही गुन रीझते बिसराई वह वानि ।

तुमहू स्याम मनौ भये आज कालि के दानि ॥

इसे कहते हैं समय का प्रभाव, कपूत कलिकाल की तीव्रता में करुणाकर का कृपा-स्रोत सूख गया—

भौ अकरुन करुनाकरौ इहि कुपूत कलिकाल ।

कृष्ण के सखा भक्तों ने ही ऐसे उपालम्भ दिये हो यह बात नहीं है । तुलसीदास जैसे राम के दास भक्तों को भी अपने 'नाथ' की 'निठुराई' देखकर दुख

१. दिव्य दीनता के रसहि का जाने जग अधु ।

भली बिचारी दीनता दीनबन्धु से बन्धु ॥—रहीम

हुआ ।^१ यहाँ तक कि वे राम के नाम का पुतला^२ बाँधने के लिए मजबूर हो जाते हैं—

हौं अब लौं करतूति तिहारिय चितवत हुतो न रावरे चेतै ।

अब तुलसी पूतरौं बाँधि हे सहि न जात मोपै परिहास एते ॥

यह परमात्मा के प्रति तुच्छ सासारिक जीव की मुँहजोरी नहीं है, उपास्य के सखा बनकर उसके साथ हँसने-बोलने, उठने-बैठने और लडने-झगडने का मानव-मन का स्वाभाविक तकाजा है, जिसका उभार विश्वास की अटल नीव पर जमे हुए प्रेम की परा कोटि पर आधारित है । भगवत्प्रेम से उमडते हुए मानस महोदधि की उपालम्भ महोर्मि के पञ्चात् निरीहता की लघु लहर का लास्य भी दर्शनीय है जिसमें सतह नीची अवश्य है परन्तु अगाधता अक्षुण्ण है—

हरि कीजत विनती यहै, तुमसौं वार हजार ।

जिहिं तिहिं भाति डरयौ रह्यौ, परयौ रहीं दरवार ॥

गुण और अवगुणों की नाप-तोल के अनुसार हिसाब-किताब रखा गया तो निस्तार हो चुका, इसलिए भवत इनका हिसाब देने से कतराता हुआ अन्य पतितों में ही अपनी गिनती करने की प्रार्थना करता है जिनका उद्धार निश्चित हो चुका—

कीजै चित सोई तरौं जिहिं पतितन के साथ ।

मेरे गुन-औगुन-गदन, गनों न गोपीनाथ ।

हमारे प्रभु अवगुन चित न धरौ ।

तथा

प्रभु मेरे गुन अवगुन न विचारो ।

कीजै लाज सरन आए की रविभुत त्रास निवारौ ॥

परम भक्त तुलसी ने भी कुछ ऐसी ही बात कही है—

जो पै जिय धरिहौ अवगुन जन के ।

तौ क्यों कटत सुकृत नख ते मोपै विधुल-वृन्द अघ बन के ॥

बिहारी को भी यही विश्वास है कि यदि उनकी 'करनी' का निरीक्षण किया गया तो बात बनेगी नहीं—

तौ बलियै भलियै वनी नागर नन्द किसोर ।

जौ तुम नीकै कै लख्यौ मो करनी की ओर ॥

सासारिक विषयों में आसक्त मन को प्रबुद्ध कर उसे ईश-स्मरण की ओर उन्मुख करना भक्ति का प्रथम सोपान है । सूर और तुलसी जैसे सच्चे भक्तों में मन प्रबोध की उत्कृष्ट भावना का चरमोत्कर्ष लक्षित होता है । भवसागर से पार उतरने के लिए भक्ति के अतिरिक्त कोई साधन नहीं । ज्ञान और कर्म इसके बिना व्यर्थ है । जिस प्रकार पतंग

१ जद्यपि नाथ । उचित न होत अस प्रभु सौं करौं ढिठाई ।

तुलसीदास सीदति निसिदिन देखत तुम्हार निठुराई ॥ (वि० प०)

२ जब नटों को खेल दिखाने पर भी कुछ नहीं मिलता तो वे कपड़े का पुतला बनाकर उसे बाँस पर लटकाये फिरते हैं और उस पर धूल डालकर कहते हैं—देखो यह सूँ ।

विहारी की भक्ति-भावना । ६३

दीपक से प्रेम करता हुआ उसकी जलती हुई लौ से भी नहीं डरता और उस पर गिरकर भस्म हो जाता है उसी प्रकार ज्ञानी व्यक्ति भी ज्ञान के दीपक से सासारिक दुःख के कूप को देखकर भी उसमें गिर जाता है। जब जन्तु काल व्याल के रजस्तमोमय विषानल में क्यों जलता है ? सकल मतो के अविकल वाद-विवाद के कारण वेश धारण करता है और निशदिन भ्रमता रहता है, जिससे कुछ भी कार्य नहीं बनता। परन्तु 'सूर' के अनुसार तो मनुष्य कृष्ण-भक्ति द्वारा ही भवसागर को पार कर सकता है। मन को चेतावनी देते हुए सूर ने बहुत-से पदों में भक्ति के महत्त्व का प्रतिपादन किया है। तुलसी भी अपने मन को ऐसी ही शिक्षा देते हैं—

सुन मन मूढ़ ! सिखावन मेरो !

हरिपद-विमुख लहू-यो न काहु सुख, सठ यह समुझ सवेरो ।

छुटै न विपत्ति भजे बितु रघुपति, स्रुति सन्देह निवेरो ।

तुलसिदास सब आस छॉडि कर, होहु राम कर चेरो ॥

'रतिरग' में 'बूडने' को 'तरना' मानने वाले कविवर विहारी भी भक्ति की भूमिका पर पहुँचकर ससार-पयोधि के तरने को हरिनाम की नौका का ही आश्रय लेना श्रेयस्कर समझते हैं—

पतवारी माला पकरि और न कछु उपाउ ।

तरि ससार पयोधि कौ हरि नावै करि नाउ ॥

वात ठीक भी है। ससार-रूपी भयकर पयोनिधि के पार करने के लिए ऐसे खिँचैये के सिवाय कौन उपयुक्त सिद्ध हो सकता है जिसके दृष्टिप्रक्षेप से पत्थर भी पयोधि में तरते हुए सुने गये हैं—

यह बरिया नहिँ और की तू करिया वह सोधि ।

पाहन नाव चढाइ कै कीन्है पार पयोधि ॥

प्राणी प्रतिदिन परलोक सिधारते हैं परन्तु जो रह जाते हैं वे इस प्रकार हाथ-पैर फैलाते हैं मानो उन्हें अनन्त काल तक रहना हो, इससे बढकर आश्चर्य का विषय क्या हो सकता है। ऐसी ही भावानुभूति में विभोर विहारी मनुष्य को शाश्वत सत्य मृत्यु का स्मरण दिलाते हुए उसे विषयो को त्याग कर हरि में चित्त लगाने की सम्मति सच्चे मन से देते हैं—

जम-करि-मुंह तरहरि परयो ईहिँ धरहरि चितलाउ ।

विषय तृषा परिहरि अजौं नरहरि के गुन गाउ ॥

उनकी ऐसी उक्ति भी वक्रता से रहित नहीं है। करि-मुह (हाथी के मुख) के नीचे पड़े हुए नर की हरि (सिंह) की रक्षा करने में समर्थ है। यह वाग्वैदग्ध्य इस बात का सबूत है कि विहारी पहले कवि थे, बाद में कुछ और। जहाँ पर भक्त-प्रवर सूरदास 'सब तजि भजिए नन्दकुमार' कहकर भजने का कारण कुछ और ही बताते हैं, वहाँ विहारी तीर्थों को त्याग कर 'हरि राधिका' की 'तन-दुति' में 'अनुराग' करने का कारण यह बताते हैं कि उसके कारण केलि-कुजों में पग-पग पर प्रयाग (तीर्थराज) हो जाता है—

तजि तीरथ हरि राधिका-तनदुति कर अनुराग ।

जिहि ब्रजकेलि निकुंज मग पग पग होत प्रयाग ॥

(हे मन !) तीर्थों को त्याग कर राधा-कृष्ण की शरीर-कान्ति से अनुराग कर जिससे ब्रज के केलिकुंजों में कृष्ण की श्याम, राधिका की गौर और उनके चरणों की लाल द्युति के मिलने से पग-पग पर प्रयाग (तीर्थराज) बनता जाता है ।

बिहारी भक्त थे पर इतने ही जितना सामान्य जन होता है इसलिए बिहारी भक्त से अधिक कवि थे और कवि, भी श्रृंगारी । यदि उनके गिने-चुने भक्ति-विषयक दोहों के आधार पर उन्हें 'भक्तप्रवर' मान लिया जाय तो डर है कि कहीं सूर तथा अन्य कृष्णभक्त कवियों को ही नहीं, तुलसी को भी श्रृंगारी मानना न पड़ जाय ।

सन्त कवियों जैसी उक्तियाँ भी बिहारी में मिल जाती हैं जिनमें कचन और कामिनी की निन्दा की गई है—

या भव-पारावार कौं उलघि पार को जाइ ।

तिय-छवि-छायाप्राहिनी गहै बीच ही आइ ॥

कनक-कनक ते सौ गुनी मादकता अधिकाइ ।

वा खाये बौराइ जग या पाये बौराइ ॥

जपमाला छापै तिलक सरै न एकौ 'कामु ।

मन काँचै नाचै वृथा, साँचै राचै रामु ॥

सुख-दुःख की परवाह न करके भगवान को याद करते रहना चाहिए । सुख में ईश्वर को न भूलना और दुःख में हाय-हाय न करना चाहिए । इस बात को सब की तरह बिहारी भी मानते हैं—

दीरघ साँस न लेहि दुख सुख साईहि न भूल ।

दई दई क्यों करतु है, दई दई सु कबूलि ॥

दियौ सु सीस चढ़ाइ लै आछी भाँति अहेरि ।

जापै सुख चाहत लियौ ताके दुखहि न फेरि ॥

बिहारी के कुल का सम्बन्ध हरिदासी सम्प्रदाय के आचार्य नरहरिदास से रहा था । जैसा कि उनके जीवन-चरित में बताया गया है, उनके पिता स्वामी नरहरिदास के शिष्य थे । सम्भव है बिहारी भी इनके दीक्षित शिष्य रहे हों और इनकी साधना से प्रभावित हुए हों । हरिदासजी का यह सम्प्रदाय कोई वेदान्तवाद नहीं था । यह एक साधना-मार्ग ही था । राधा-कृष्ण की लीलाओं का सखीभाव से अवलोकन करना और अपनी सगीत-कला से उन्हें रिझाना ही इनकी साधना का प्रमुख अंग था । युगलोपासना की ओर बिहारी ने अपने इस दोहे में सकेत किया है—

नितप्रति एकत ही रहत बैस वरन मन एक ।

चहियत जुगलकिशोर लखि लोचन जुगल अनेक ॥

भगवान के मधुररूप की उपासना का दार्शनिक प्रतिपादन निम्बार्क ने किया तथा परवर्ती मधुरोपासना-रत सम्प्रदायों की साधना में उनके सिद्धान्तों का पर्याप्त प्रभाव पड़ा ।

रामानुजाचार्य के सिद्धान्तों से निम्बार्क के मत में यह सबसे महान् अन्तर है, कि रामानुजाचार्य ने तो अपनी भक्ति को नारायण, लक्ष्मी, भू और लीला तक ही सीमित रखा जबकि निम्बार्क ने कृष्ण और सखियों द्वारा परिवेष्टित राधा को ही प्रधानता दी। इस प्रकार उत्तरी भारत में राधाकृष्ण की भक्ति का शास्त्रीय प्रतिपादन निम्बार्क ने किया। बंगाल और ब्रजभूमि में इसका विशेष प्रचार हुआ।^१

बिहारी ने भी कृष्ण के साथ-साथ राधा की स्तुति की है। अपनी सतसई का प्रारम्भ उन्होंने राधा की स्तुति से ही किया है और एक प्रकार से कृष्ण की अपेक्षा राधा को ही महत्त्व दिया है—

मेरी भव बाधा हरो राधा नागरि सोय ।

जा तन की छाँई परे स्याम हरित दुति होय ॥

सखा-भाव-प्रेरित परिहास की प्रवृत्ति भी बिहारी में दीख पड़ती है—

चिरजीवौ जोरी जुरै क्यों न सनेह गभीर ।

को घटि ये वृषभानुजा वे हलधर के वीर ॥

भक्ति की प्राप्ति उनकी दृष्टि से भी ईश-अनुग्रह का फल है, तभी तो वे उससे भक्ति की याचना करते हैं—

हरि कीजत तुमसों यही बिनती बार हजार ।

जिहि तिहि भौति डरयौ परो रहौ दरबार ॥

शरणागति तथा भगवदनुग्रह का आग्रह एवं दैन्य आदि का मेल पुष्टि-सम्प्रदाय से अधिक है। इस प्रकार कई सम्प्रदायों के प्रभाव का लक्षित होना भी इस बात का प्रमाण है कि बिहारी कट्टरतापूर्वक किसी भी परिनिष्ठित सम्प्रदाय का अनुगमन नहीं करते थे। सामान्य साधक की भाँति परिस्थितियों से यथासम्भव समझौता कर लेने की उनकी प्रवृत्ति थी।

“तुलसी आदि के प्रयत्न से साम्प्रदायिकता का बाँध टूट जाने से भक्ति की रचना को जो विस्तार प्राप्त हुआ वह बिहारी में भी मौजूद है और आगे के कवियों में भी मिलता है। बिहारी की यह कविता भी अपनी विशेषता बराबर लिये हुए है, उनकी वाणी का बाँकपन भक्ति-सम्बन्धी उक्तियों में भी बराबर मिलता है।”^२

प्रेम और सौन्दर्य के कवि बिहारी ने कृष्ण के सौन्दर्य और भाव-भगिमाओं का भी सुन्दर चित्रण किया है। कृष्ण का भृकुटि-संचालन, उनके पीत-पट की चटक, लटकती चाल, चपल नेत्रों की चितवन किस के चित को नहीं चुरा लेती? उनके हृदय पर पड़ी हुई गुजाओं की माला पिये हुए दावानल की ज्वाला-सी प्रतीत होती है, मोरमुकुट की चन्द्रिकाओं में वे ऐसे प्रतीत होते हैं मानो कामदेव ने शशिधर की स्पर्धा से सैकड़ों चद्रमा सिर पर धारण कर लिये हों। जब वे अधर पर हरे वाँस की मुरली धरते हैं तो अधर, नेत्र और पीत-पट की आभा पड़ने से वह इन्द्रधनुष के समान भासित होने लगती है। इस

१ देखिये, ‘सूर और उनका साहित्य’, पृष्ठ १४२

२ श्री विश्वनाथप्रसाद मिश्र, ‘बिहारी की वाग्विभूति’, पृष्ठ १३४

रम्य परम्परा को देखकर विहारी का मन मुग्ध हो जाता है और वे प्रार्थना करने लगते हैं—

सीस मुकुट, कटि काछनी, कर मुरली, उर माल ।

यहि बानक मो मन वसो सदा विहारीलाल ॥

कृष्ण के इस दिव्य रूप के साथ राधा की अलौकिक सुन्दरता के आकर मिल जाने पर रमणीयता का जो विनालसागर उमड़ पड़ता है उसके पूर्णतया दर्शन के लिए न जाने कितने नेत्रों की आवश्यकता है—

नित प्रति एकत ही रहत, वंस, वरन, मन, एक ।

चहियत जुगलकिशोरलखि, लोचन जुगल-अनेक ॥

सौन्दर्य-राशि की अनिर्वचनीयता, उसके गम्भीर प्रभाव और तज्जन्य भावानुभूति की अवर्णनीयता की इससे अच्छी अभिव्यक्ति हो नहीं सकती ।

विहारी की भक्ति-विषयक उक्तियों की जो चर्चा ऊपर की गई है उससे यह निष्कर्ष निकलता है कि विहारी उच्चकोटि के सहृदय कवि थे जिनकी रचनाओं में विविध भावों की मनोमोहिनी अभिव्यक्ति हुई है । उनका वर्ण्य-विषय प्रधानतया शृंगार अवश्य है परन्तु सच्चे हृदय से निकलती हुई भक्तिभावपूर्ण उक्तियाँ भी उनकी रचना में अवलोकनीय हैं । भक्ति-भाव-सम्बद्ध इन उक्तियों में भक्ति की सामान्य भावना का विशेष स्वरूप ही समझना चाहिए ।

मुक्तक-दोहा

वच्चनसिंह

संस्कृत के आचार्यों ने मुक्तक को विभिन्न ढंग से परिभाषित किया है। उन परिभाषाओं में से कुछ निम्नलिखित हैं—

१ मुक्तक वाक्यान्तर निरपेक्षो यः श्लोकः ।

—काव्यादर्श

२ मुक्तकमेतरानपेक्षमेक सुभाषितम् ।

—तरुण वाचस्पति (काव्यादर्श के टीकाकार)

३ मुक्तकं श्लोक एवैकश्चमत्कारक्षमः सताम् ।

—अग्निपुराण

४ मुक्तकमन्येनानालिङ्गितम् पूर्वापरनिरपेक्षेणापि हि
येन रस चर्चणा क्रियते तदेव मुक्तकम् ।

—अभिनवगुप्त, ध्वन्यालोक लोचन ।

पहली परिभाषा में वाक्यान्तर निरपेक्ष श्लोक मुक्तक कहा गया है। इसमें मुक्तक के बाह्य पक्ष का उल्लेख है, आन्तरिक पक्ष का नहीं। इसलिए यह परिभाषा त्रुटिपूर्ण है। दूसरी परिभाषा में इतर की अपेक्षा न करने वाला सुभाषित मुक्तक माना गया है। तरुण वाचस्पति का 'सुभाषित' शब्द बड़ा भ्रामक है। सुभाषित सूक्ति-काव्य होता है। इसमें सूक्तिकार प्रायः जीवन के अनुभावित सत्यो का उद्घाटन नैतिक मूल्य-बोध की दृष्टि से करता है। इन सुभाषितों का रसक्षम होना आवश्यक नहीं है, अतएव उन्हें काव्य की कोटि में नहीं रखा जा सकता। अग्निपुराण के अनुसार अकेले ही सहृदयों को पुराणकार ने आत्मचैतन्य, रस और चमत्कार को समानार्थक माना है। अभिनवगुप्त और कुन्तक ने 'चमत्कार' का प्रयोग 'रस' के अर्थ में लिखा है। पंडितराज जगन्नाथ काव्य की परिभाषा देते हुए लिखते हैं—रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द काव्यम्। रमणीयता च लोकोत्तराह्लाद जनक ज्ञान-गोचरता। लोकोत्तरत्वं चाह्लादगत चमत्कार पर्याय अनुभवसाक्षिको जातिविशेष। कहने का तात्पर्य है कि काव्यशास्त्र में चमत्कार रस के

अर्थ में ही प्रयुक्त है । इसलिए अग्निपुराण की दी हुई परिभाषा सर्वथा औचित्यपूर्ण है पर अभिनवगुप्त ने लोचन में इसकी जो परिभाषा दी है वह सर्वाधिक स्पष्ट और पूर्ण है । अन्य से अनालिंगित, पूर्वापरनिरपेक्ष होते हुए मुक्तक रस-क्षम होता है । पूर्वापरनिरपेक्षता मुक्तक की बाह्य विशेषता है तो चमत्कारोत्पादन की क्षमता उनकी आन्तरिक विशेषता । मुक्तक की मुक्तता उसके अन्य से अनालिंगन में है, उसके अकेलेपन में है । पर उसे काव्य होने के लिए रस-क्षम होना अनिवार्य है ।

किन्तु मुक्तक की पूर्वापरनिरपेक्षता को लेकर यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि क्या मुक्तक पूर्वापरनिरपेक्ष होकर पूर्वापरसापेक्ष नहीं हो सकते ? हो सकते हैं । सूरसागर के पद क्या पूर्वापरसापेक्ष नहीं है, पर सूर के पदों का यह वैशिष्ट्य है कि वे पूर्वापर-सापेक्ष होकर भी एक-दूसरे से अनालिंगित या स्वतन्त्र हैं । मुक्तको के सम्बन्ध में विचार करते समय विचार्य होता है उनका अन्य से अनालिंगन या स्वातन्त्र्य । इसी शर्त की रक्षा करते हुए यदि प्रबन्ध के मध्य में कोई श्लोक हो तो वह मुक्तक कहा जा सकता है, इसे अभिनवगुप्त ने स्वयं स्वीकार किया है । लेकिन मुक्तक को किसी वस्तु की सज्ञा या रूढ सज्ञा मान लेने पर 'मुक्त' (अन्य से अनालिंगित) + क (प्रत्यय) प्रबन्धान्तर्गत श्लोकान्तर से निरपेक्ष किसी रस-क्षम श्लोक को भी मुक्तक मानना अभिनवगुप्त ने अस्वीकार कर दिया है^१—सूरसागर में प्रबन्ध-विधान मिलता है, फिर भी उसे प्रबन्ध-काव्य नहीं कहा जाता । उसी प्रकार प्रबन्ध-काव्य के बीच मुक्तक को पूर्णतः चरितार्थ करने वाले श्लोक या पद्य मुक्तक नहीं हो सकते ।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने मुक्तक और प्रबन्ध का भेद स्पष्ट करते हुए लिखा है—“मुक्तक में प्रबन्ध के समान रस की धारा नहीं रहती जिसमें कथा-प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है । इसमें तो रस के ऐसे छीटे पड़ते हैं जिनसे हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है । यदि प्रबन्ध-काव्य एक विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है । उसमें उत्तरोत्तर अनेक दृश्यों द्वारा सघटित पूर्ण जीवन का या उसके किसी अंग का प्रदर्शन नहीं होता बल्कि कोई एक रमणीय दृश्य सहसा सामने ला दिया जाता है ।”^२

इस उद्धरण में शुक्लजी ने मुक्तक को गुलदस्ता कहकर उसकी काट-छाँट, तराज अर्थात् शिल्प-सज्जा की ओर जो ध्यान आकृष्ट किया है वह बहुत सगत है, पर प्रबन्ध और मुक्तक की प्रभावान्विति की चर्चा करते हुए एक को स्थायी और दूसरे को उतना स्थायी न मानना तर्कपूर्ण नहीं लगता । चडीदास, विद्यापति, सूरदास, तुलसीदास के मुक्तको को कम स्थायी कैसे माना जा सकता है ? इन सभी कवियों ने कुछ मनोदशाओं के जो चित्र प्रस्तुत किए हैं वे अत्यन्त मार्मिक तथा अविस्मरणीय हैं । इसीलिए तो कहा

१. तेन स्वतन्त्रतया परिसमाप्तनिराकाङ्क्षार्थमपि प्रबन्ध-मध्यवर्ति न मुक्तक-मित्युच्यते । —लोचन

२. 'हिन्दी साहित्य का इतिहास'

गया है—‘अमरुक कवेरेक श्लोक प्रबध शतायते ।’ अमरुक के एक-एक श्लोक पर शत-शत प्रबन्ध निछावर है । इससे कम-से-कम इतना तो स्पष्ट ही है कि मुक्तक अतिशय रस-क्षम और लोकप्रिय रहे हैं । ध्वनिवादियों के अनुसार मुक्तको की उदात्तता निःसदिग्ध हो चुकी है ।

मुक्तको की रसार्द्रता उनके प्रसंग-गर्भत्व और मर्मस्पर्शी खण्ड दृश्यों के चुनाव पर निर्भर है । प्रसंग-गर्भत्व दो प्रकार का होता है—रूढियुक्त और रूढिमुक्त या स्वतन्त्र । रूढियुक्त सन्दर्भ-कल्पना के लिए सहृदय का शास्त्र-विहित काव्य परिपाटी से अभिन्न होना आवश्यक है । काव्य-रूढियों की अधिक जानकारी मुख्यतः उन लोगों को होती है जो विशेष शोभन प्रतीत होते हैं । इसीलिए मध्यकाल के दरबारी वातावरण में इनके विकास का अच्छा अवसर मिला । काव्य-परिपाटी से अनभिज्ञ पाठक निम्नलिखित दोहों की आस्वादन-क्षमता से अपरिचित ही रह जायगा—

- १ पलनु पीक, अजनु अघर, घरे महावर भाल ।
आजु मिले, सु भली करी, भले बने हौ लाल ॥
- २ जुवनि जोन्ह में मिलि गई, नैक न होति लखाइ ।
सौधें कै डोरै लगी अली चली सग जाइ ॥
- ३ लाल, अलौकिक लरिकई, लखिलखि सखी सिहाति ।
आजकालि मैं देखियतु, उर उकसौंहीं भाति ॥

इन दोहों का पूर्ण रसास्वादन वही कर सकता है जो खडिता अभिसारिका और अकुरितयौवना की परिभाषाओं से अभिज्ञ हो ।

एक दूसरा उदाहरण लीजिए—

बिथुरऔ जावक सौति-पग, निरखि हँसी गहि गाँस ।
सलज हँसौही लखि लियौ, आधी हँसी उसाँस ॥

यदि कोई इस रूढि को न जानता हो कि नायक प्रेम के प्रसंग में महावर लगाया करते हैं, उनके सात्विक भाव (कप) से ऐसे-ऐसे आघात लोगों के हृदय पर बराबर होते हैं, तो कोई कुछ नहीं कह सकता । ‘आधी हँसी उसाँस’ का तात्पर्य तभी खुलेगा । प्रसंग यह होगा कि कोई नायिका अपनी सौत के पैर में टेढ़ा-मेढ़ा महावर लगा देखकर इस व्यंग्य से हँसी कि इसे महावर लगाने का भी शऊर नहीं है । पर उसके हँसने पर सौत कुछ लज्जित हुई और हँसने-हँसने-सी हो गई । नायिका ने तुरत ताड़ लिया कि मेरे नायक ने ही इसके पैर में महावर पोता है, अगस्पर्शजन्य कप के कारण यह फैल गया है, इस-लिए वह पूरी तरह हँसने भी नहीं पायी, बीच में ही उसाँस लेने लगी ।^१

पर मुक्तको में सदर्भ-कल्पना को उतनी ही महत्त्व देना चाहिए जितना उसका प्राप्य है । सदर्भ-कल्पना काव्य का सहायक उपकरण है, वह स्वतः काव्य नहीं है । यह कल्पना जहाँ चक्करदार होगी वहाँ रूढियों की प्रधानता काव्यात्मकता को बहुत कुछ गौण बना देगी । विहारी ने चक्करदार सदर्भ-कल्पना के अतिरिक्त स्वाभाविक सदर्भ-

कल्पना का भी सहारा लिया है और ऐसी कल्पना का उनमें आधिक्य है। एक उदाहरण लीजिए—

मृगनेनी दृग की फरक, उर-उछाह, तन फूल ।

बिन ही प्रिय-आगम उमगि, पलटन लगी दुकूल ॥

इसके पूर्व के उदाहरण में, जिसमें सात्विक कम्प की रूढ़ि का सहारा लिया गया है, काव्य-पक्ष दब गया है और उसके स्थान पर चमत्कारिकता उभरकर सामने आयी है। किन्तु इस उदाहरण में आगमिष्यत्पत्तिका नायिका ने प्रिय के आगमन का शुभ शकुन अनुमान कर अपने भूषण-वसन का बदलना प्रारम्भ कर दिया है। इस दोहे की सदर्म-कल्पना सहज है, चक्करदार नहीं। इसलिए इसका काव्य-पक्ष अपने-आप निखर आया है।

स्वतन्त्र सदर्म-कल्पना वहाँ की जाती है जहाँ काव्यशास्त्रीय रूढ़ियाँ काम नहीं देती। पर इन कल्पनाओं के लिए भी आवश्यक है कि सहृदय को काव्य-विषयक दीर्घ-कालीन अभ्यास हो—

नहिं अन्हाइ, नहिं जाइ घर, चितु चिहुट्यौ तकि तीर ।

परसि फुरहरी लै फिरति, बिहसति, धँसति न नीर ॥

इस दोहे का काव्य-सौन्दर्य तभी प्रस्फुटित होगा जब यह कल्पना कर ली जाय कि नायिका के स्नान-स्थल पर नायक आ गया है और नायिका उसकी दर्शन-लालसा के कारण स्नान में विलम्ब करती है। यह सदर्म-कल्पना किसी काव्य-रूढ़ि से बँधी नहीं है। यो इस प्रकार की सदर्मोद्भावना किसी तरह मौलिक नहीं कही जा सकती, पर इसको किसी खास परिपाटी के भीतर नहीं रखा जा सकता।

इन सदर्म-कल्पनाओं के आधार पर ही विहारी को रीतिकाल का प्रतिनिधि कवि कहा गया है। पर ये सदर्म-कल्पनाएँ इस परम्परा में आनेवाले प्राकृत-संस्कृत के शतको में भी मिलती हैं। इसलिए विहारी की रीतिबद्धता पर प्रश्नचिह्न लग जाता है।

रह गई खण्ड-दृश्यो के चुनाव की बात। जो खण्ड-दृश्य जीवन के जितने गहरे मर्म का उद्घाटन करेगा वह उतना ही प्रभावोत्पादक और जीवन्त होगा। वह दृश्य किसी आख्यान या वृत्त पर भी आधारित हो सकता है और गहन जीवनानुभव पर भी। सूर, तुलसी आदि भक्त-कवियों के मुक्तक प्रथम कोटि में आएँगे, तो विहारी, घनआनन्द के दूसरी कोटि में।

यो तो कई दृष्टियों से मुक्तको का वर्गीकरण किया गया है पर काव्य-मीमांसाकार राजशेखर का वर्गीकरण सगत प्रतीत होता है। उनके मतानुसार मुक्तको के पाँच भेद हैं—

१. शुद्ध,
२. चित्र,
३. कथोत्थ,
४. सविधानक-भू और
५. आख्यानकवान् ।

जो मुक्तक इतिवृत्त-विरहित हो वह शुद्ध के नाम से अभिहित होता है। यदि शुद्ध को विस्तार दिया जाय तो वह चित्र कहा जायगा। कथा से उत्थित होने वाला मुक्तक कथोत्थ कहा जाता है। किसी रजकतापूर्ण घटना या सविधान से सयुक्त मुक्तक सविधानक-भू की कोटि में रखा जाएगा। आख्यानकवान् मुक्तको में ऐतिहासिक आख्यान को कल्पना-रजित बना दिया जाता है। 'बिहारी-सतसई' में सभी के उदाहरण मिल जाएँगे।

शुद्ध मुक्तक—

अग-अग छबि की लपट, उपटति जाति अछेह ।

खरी पातरीऊ तऊ, लगै भरी सी देह ॥

इसमें कोई वृत्त नहीं है। नायिका का सहज सौन्दर्य अपने-आप चित्रित हो उठा है। चित्र-

मुक्तक—

आए आप भली करी, मेदन मान-मरोर ।

दूर करौ यह देखि है, छला छिगुनिया छोर ॥

इसमें मनोविकार को किंचित् विस्तार दे दिया गया है।

सविधानक-भू—

लरिका लंबै के मिसनि, लगर मो ढिग जाय ।

गयौ अचानक आँगुरी, छाती छैल छुवाय ॥

इसमें धूर्त नायक की छलपूर्ण प्रेम-क्रीडा का कथन है जो एक रजक घटना है।

आख्यानकवान्—

नाह गरज नाहर गरज, बोल सुनायौ टेरि ।

फँसी फौज की बन्दि में, हँसी सवन तन हेरि ॥

फौज के बीच घिरी हुई रुक्मिणी का वर्णन ऐतिहासिक तथा पौराणिक आख्यान है। इसे कल्पना के मिश्रण द्वारा रमणीय बना लिया गया है। 'नहिं-पराग हवाल' दोहे को कथोत्थ मुक्तक कहा जा सकता है। पर बिहारी में कथोत्थ और आख्यानवान् मुक्तक मिलते हैं, उनमें शुद्ध, चित्र और सविधानक-भू मुक्तको की अधिकता है। भक्त-कवि प्रायः आख्यानमूलक मुक्तको की सर्जना करते रहे हैं, पर भक्तेतर कवि प्रायः विशुद्ध भावजीवी होने के कारण आख्यानों का सहारा कम लेते थे। हाल, अमरु ऐसे ही कवि थे और बिहारी इन्हीं की काव्य-परम्परा में पड़ते हैं।

दोहा

'बिहारी-सतसई' में दोहा छन्द का प्रयोग किया गया है, कहीं-कहीं सोरठा भी दिखाई दे जाता है। भाषा और संस्कृति की नयी करवट बदलता हुआ अपभ्रंश भाषा-साहित्य दोहा छन्द साथ लेकर आया। उस काल की दर्पपूर्ण वीरतापरक उक्तियों, कोमल शृंगारिक भावनाओं तथा नीतिपरक सूक्तियों को बाँधने में इसे पूरी सफलता मिली। अपभ्रंश का यह अपना छन्द है। डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी का कहना है कि "दोहा या दूहा अपभ्रंश का अपना छन्द है। उसी प्रकार जिस प्रकार गाथा प्राकृत का अपना छन्द है। वाद में तो 'गाथा बन्ध' से प्राकृत रचना

और 'दोहा बन्ध' से अपभ्रंश रचना का बोध होने लगा था । 'प्रबन्ध-चिन्तामणि' में तो 'दूहा विद्या' में विवाद करनेवाले दो चारणों के विवाद की कथा आयी है, जो सूचित करती है कि अपभ्रंश काव्य को 'दूहा विद्या' भी कहने लगे थे । दोहा अपभ्रंश के पूर्ववर्ती साहित्य में एकदम अपरिचित है, किन्तु परवर्ती हिन्दी साहित्य में यह छन्द अपनी पूरी महिमा के साथ वर्तमान है ।^१ डॉ० द्विवेदी ने दोहे का सम्बन्ध आभीरो से जोड़ा है, क्योंकि अपभ्रंश भाषा भी आभीरो से सम्बद्ध है । सोरठा का सम्बन्ध सौराष्ट्र से जोड़ा गया है, इसे सोरठ दोहा भी कहते हैं । आभीरो-गुर्जरो का सौराष्ट्र से पुराना सम्बन्ध है ।

अपभ्रंश कवियों के बावजूद हिन्दी के अनेक विशिष्ट कवियों ने इस छन्द का प्रयोग किया है । मीरा और सूर के पदों में भी इसका विनियोग हुआ है । जायसी के 'पद्मावत' और गोस्वामी तुलसीदास के 'रामचरितमानस' के बीच-बीच में इस छन्द का प्रयोग किया गया है । यह प्रबन्ध-विधान में कड़ियाँ मिलाने के साथ-साथ विराम का भी काम करता है । अपभ्रंश काव्यों में कई पक्तियों के बाद धत्ता देने की रीति प्रचलित थी । पश्चिमी अपभ्रंश में दोहे का धत्ता देना प्रचलित भी था । 'पद्मावत' और 'रामचरितमानस' में यह धत्तात्मक रूप में ही प्रयुक्त हुआ है ।

रीति-काव्यों के लक्षण-निरूपण में दोहे का खूब प्रयोग किया गया । कदाचित् स्मरण की सुविधा से इसे अपनाना अधिक सगत लगा । कहीं-कहीं तो उदाहरण के लिए भी इसका उपयोग किया गया है । हिन्दी सतसइयों की परम्परा में तो इस छन्द का एक-छत्र राज्य है ।

पर साखी और दोहरा क्या है ? गोस्वामी तुलसीदास ने एक स्थान पर कहा है—'साखी सबदी, दोहरा कहि काहनी उपखान । इससे पता लगता है कि साखी और दोहरा दोहे से कुछ भिन्न है । पहले 'साखी' साक्षी के अर्थ में ही प्रयुक्त होता रहा होगा —'साखि करब जालधर पाएँ ।' किन्तु बाद में जब साक्षी के लिए दोहा छन्द प्रयोग में ले आया जाने लगा तब साखी शब्द दोहा का समानार्थक हो गया । फिर भी विषय-वस्तु की दृष्टि से साखी की अपनी विशिष्ट परम्परा बनी ही रही, और दोहरा इसमें 'रा' स्वार्थे नहीं प्रयुक्त है, अन्यथा गोस्वामीजी अलग से इसका उल्लेख क्यों करते ? भिखारी-दासके मतानुसार दोहे के विषम चरणों में से एक-एक मात्रा घटाने से दोहरा छन्द बनता है ।

दोहा अर्ध-सम मात्रिक छन्द है । इसके पहले तथा तीसरे चरणों में १३-१३ और दूसरे तथा चौथे चरणों में ११-११ मात्राएँ हैं । सामान्यतः दोहे का यही लक्षण है । ब्रजभाषा के प्रकाश पंडित जगन्नाथदास 'रत्नाकर' ने दोहे के कई लक्षणों को उद्धृत करते हुए उनमें अतिव्याप्ति अथवा अव्याप्ति दोष दिखाया है । उन्होंने उसका लक्षण निर्धारित करते हुए लिखा है—

आठ तीन द्वै प्रथम पद, दूजै पद बसु ताल ।

बसु में त्रय पर द्वै न गुरु, यह दोहा की चाल ॥^२

१. हिन्दी साहित्य, प्रथम संस्करण, पृ० ११

२. कविवर बिहारी, प्रथम संस्करण, पृ० १३

इसका अभिप्राय है कि दोहे के प्रथम तथा तृतीय चरण में ८, ३, २ और ८ पर मात्राएँ अलग हो जानी चाहिए अर्थात् आठवी, नवी से अथवा ग्यारहवी, बारहवी से मिलकर गुरु न हो जाय । पर ८, ३ आदि पर शब्दों का पृथक् होना आवश्यक नहीं है । मात्राओं की वाँट का क्रम इस प्रकार होगा—८ + ३ + २, ८ । रत्नाकरजी के इस लक्षण-निरूपण के आधार 'विहारी-सतसई' के दोहे हैं ।

अन्य छन्दों की भाँति दोहा छन्द भी निरन्तर परिमार्जित होता रहा है । 'विहारी-सतसई' में आकर उसे जैसे पूर्णता प्राप्त हो गयी । थोड़े में बहुत अधिक कह जाने के लिए बड़ी कला-कुशलता अपेक्षित होती है । दोहे की इसी विशेषता को लक्ष्य करते हुए रहीम ने कहा है—

दीर्घ दोहा अरथ के, आखर थोरे माहि ।

ज्यो रहीम नट कुडली, सिमिट कूदि चढि जाहि ॥

थोड़े में व्यापक अर्थ को समेट लेना दोहे की समाहार शक्ति पर निर्भर है । किन्तु समाहार की क्षमता केवल सामाजिक पदावली के प्रयोग पर आधारित नहीं है । विहारी अपने दोहों में रूप, भाव, चैष्टा आदि का प्रभावोत्पादक चित्र खड़ा करते हैं । इस चित्र के लिए उन्होंने जो फलक चुना है, उस पर थोड़ी ही रेखाएँ खींची जा सकती हैं । इन रेखाओं को खींच देने में ही—प्रभावोत्पादक ढंग से खींच देने में—चित्र को प्रभविष्णु और भास्वर बनाया जा सकता है । जिस तरह रेखा-चित्रों में कुछ ही सार्थक लकीरों द्वारा चित्र को अर्थ पूर्ण बना दिया जाता है उसी तरह विहारी के दोहों की भी गूढ़ अर्थ-गर्भ-व्यापारों के चुनाव द्वारा व्यञ्जक बना दिया गया है ।

तन्त्री नाद, कवित्त-रस, सरस राग, रति-रंग ।

० ० ०

तन भूषन, अंजन दृगनि, पगनि महावर रंग ।

(वस्तु)

० ० ०

चमक तमक हॉसी ससक मसक झपट लपटानि ।

(व्यापार)

अपेक्षित भावों की अभिव्यक्ति में विहारी ने कुछ ऐसे वस्तु-व्यापारों का चुनाव किया है जो प्रभावपूर्ण भाव-चित्र खड़ा करने में बहुत ही समर्थ हैं । इन वस्तु-व्यापारों में जो क्रम-स्थापन किया गया है वह भी प्रभावोत्पादन में विशेष योग देता है । एक दोहा देखिए—

सघन कुँज घन घन तिमिर, अधिक अँधेरी रात ।

तऊ न दुरि है स्याम यह, दीप-सिखा-सी जात ॥

पहली पंक्ति में तीन वस्तुओं—कुँज, तिमिर, अँधेरी रात—को जो क्रम दिया गया है वह रात्रि की भयंकर कालिमा को उभारने में कितना सूक्ष्म है ।

इनके चुनाव में उन्होंने प्रायः तीन या चार ही वस्तु-व्यापारों को चुना है, इससे अधिक के लिए दोहे में अवकाश ही कहाँ है ? चाहे उपमा, रूपक, असंगति, विरोधाभास,

दृष्टांत आदि अलंकारों का निर्वाह करना हो, चाहे अनुभाव, हाव आदि का चित्रण करना हो सर्वत्र गूढ़-अर्थ-गर्भ वस्तु-व्यापारों को चुना गया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने जिसे व्यापार-शोधन का नाम दिया है उसे सतसई में सामान्यतः सर्वत्र देखा जा सकता है।

कला के प्रति अत्यधिक सचेत होने के कारण इनके दोहों में टेकनीक सम्बन्धी त्रुटि नहीं आ पायी है। समूचे हिन्दी-साहित्य में इतना सचेत कलाकार शायद ही कोई हुआ हो। आधुनिक हिन्दी-साहित्य में रत्नाकरजी में जो सचेतता दिखाई पड़ती है वह बिहारी से अनुप्राणित तथा प्रभावित है। पर जहाँ पहले की सचेतता युग के अनुकूल नहीं पड़ती, वहाँ दूसरे की युग के सर्वथा अनुरूप बन पड़ी है। यही कारण है कि बिहारी का उदात्त रूप-विन्यास शोभन प्रतीत होता है। उनके दोहों के निर्माण में जिस क्रमागत पद-विन्यास (रेगुलेरिटी) और अग-सघटना (सिमिट्री) का विनियोग हुआ है वह उन्हें रूपात्मक पूर्णता प्रदान करता है।

जिस युग में बिहारी के दोहे निर्मित हुए वह युग अपनी अलंकृति तथा काव्यात्मक बारीकियों के लिए इतिहास में सदैव याद रहेगा। चित्र तथा वास्तुकला में सूक्ष्माति-सूक्ष्म भाव-भंगिमाओं को ख्यापित करने में जिस नागरिक रुचि का परिचय मिलता है बिहारी के दोहे भी उसी का प्रतिनिधित्व करते हैं।

सतसई की परम्परा

डॉ० रणधीर सिन्हा

संस्कृत-साहित्य में श्लोक का जो महत्त्व है, हिन्दी में दोहा को वही महत्त्व प्रदान किया गया है। न तो श्लोक संस्कृत-साहित्य का प्रधान छन्द है और न दोहा हिन्दी-साहित्य का। अपभ्रंश साहित्य का प्रधान छन्द दूहा अथवा दोहा अवश्य रहा है। संस्कृत-साहित्य में सौ, सात सौ, एक हजार श्लोको की रचना करने की परिपाटी प्राचीन है। 'शतक', 'सप्तशती', 'सप्त शतिका' अथवा 'सप्तशति' के रूप में क्रमशः सौ और सात सौ श्लोकों की रचना संस्कृत-साहित्य में पर्याप्त हुई है। वैसे सौ अथवा सात सौ के लगभग की संख्या में रचित श्लोकों को भी 'शतक' अथवा 'सप्तशती' की संज्ञा दे दी जाती रही। यह आवश्यक नहीं था कि 'शतक' में सौ ही श्लोक हों अथवा 'सप्तशती' में सात सौ ही श्लोक हों। यद्यपि इस नियम का पालन कठोरता से नहीं किया गया है किन्तु संस्कृत रचनाकारों का ध्यान नियम के अनुसरण की ओर अवश्य रहा है। 'सतसई' 'सप्तशती' अथवा 'सप्तशतिका' शब्दों का ही हिन्दीकरण है तथा तद्भव रूप है।^१ सात सौ अथवा इसके लगभग की संख्या में दोहों की रचना कर उन्हें 'सतसई' के नाम से संगृहीत कर देना हिन्दी के कवियों ने संस्कृत परम्परा से उधार लेकर ही सीखा है।^२ संस्कृत और प्राकृत में संख्या के आधार पर जो संग्रह रचे गये हैं उनकी संख्या अधिक है। पचाशिका, शतक, सप्तशती आदि विभिन्न संख्यावाचक संग्रहों की संख्या जार्ज ग्रियर्सन ने ३१ बतायी है।^३ उनकी सूची निम्नलिखित है

१ सप्तशतिका (प्राकृत में), हाल रचित, पाँचवीं शती ईसवी।

२ सूर्यशतक, मयूर रचित, सूर्य की स्तुति में, सातवीं शती (ईसवी) का पूर्वार्द्ध।

३ चण्डीशतक, वाणभट्ट रचित, चण्डी की स्तुति में, सातवीं शती का पूर्वार्द्ध।

१ लालबहादुरी, सम्पादक : जार्ज अब्राहम ग्रियर्सन, भूमिका, पृ० २-३।

२ बिहारी की सतसई, पद्मसिंह शर्मा, पृ० स० २१।

३ सतसई सप्तक, श्यामसुन्दरदास, पृ० ४।

- ४ भर्तृहरिशतक, (वैराग्य, नीति तथा श्रृंगारशतक) भर्तृहरि रचित, सातवी शती।
- ५ वक्रोक्ति पचाशिका, रत्नाकर रचित, नवी शती का उत्तरार्द्ध ।
- ६ भल्लटशतक, वल्लट रचित, दसवी शती के पूर्व ।
- ७ देवी शतक, आनन्दवर्द्धन, नवी शती का उत्तरार्द्ध ।
- ८ साम्ब पचाशिका, सूर्य की स्तुति, ग्यारहवीं शती के पूर्व ।
- ९ चौर पचाशिका, ग्यारहवी शती ।
- १० आर्या सप्तशतिका, गोवर्द्धन, ग्यारहवी शती के अंत में ।
- ११ सुन्दरी शतक, उत्प्रेक्षा वल्लभ, सोलहवी शती का पूर्वार्द्ध ।
- १२ वैराग्य शतक, अप्पय दीक्षित, सोलहवी शती का अन्त ।
- १३ वरदराज शतक, अप्पय दीक्षित, सोलहवी शती का अन्त ।
- १४ सभारजन शतक, नीलकण्ठ रचित, सत्रहवी शती का पूर्वार्द्ध ।
- १५ अन्यापदेश शतक, वही ।
- १६ कलि विडम्बना शतक, वही ।
- १७ रोमावली शतक, विश्वेश्वर, सत्रहवी शती का पूर्वार्द्ध ।
- १८ ईश्वर शतक, अवतार रचित, सत्रहवी शती का पूर्वार्द्ध ।
- १९ शिव शतक, शिव की स्तुति, गोकुलनाथ रचित, अठारहवी शती का अन्त ।
- २० उपदेश शतक, गुमानी ।
- २१ भाव शतक, नगरराज धारा नरेश के निमित्त किसी राजकवि द्वारा रचित ।
- २२ पञ्चशती, मूक रचित, पाँच सौ श्लोक ।
- २३ अन्योक्ति शतक, वीरेश्वर भट्ट रचित ।
- २४ काव्य भूषण शतक, कृष्णवल्लभ रचित ।
- २५ जिन शतक, एक जिन की स्तुति में लिखित ।
- २६ वैराग्य शतक, पद्मानन्द रचित ।
- २७ ऋषभ पचाशिका (प्राकृत में) धनपाल रचित, जैन ऋषभ की स्तुति में ।
- २८ सुदर्शन शतक, कुरुनारायण रचित ।
- २९ अन्यापदेश, मिथिला के मधुसूदन द्वारा रचित ।
- ३० चण्डी कुच पचाशिका, लक्ष्मणाचार्य रचित ।
- ३१ गीति शतक, सुन्दराचार्य द्वारा रचित ।

इस प्रकार जार्ज ग्रियर्सन की सूची से इतना स्पष्ट हो जाता है कि सख्या वाचक नामों की परम्परा संस्कृत तथा प्राकृत में सदा रही है। वैसे ग्रियर्सन के मत का अनुसरण करने पर यह स्पष्ट होता है कि प्राकृत से ही इस परम्परा का आरम्भ हुआ है।^१ प्राकृत में रचित हाल की 'सप्तशतिका' जिसे 'गाथा सप्तशती' भी कहा जाता है, पहला ग्रन्थ है जो इस परिपाटी का आरम्भ करता है। 'गाथा सप्तशती' के सग्रहकर्ता में सातवाह्व का नाम भी आता है किन्तु हाल की यह रचना है, इसे विभिन्न सूत्रों ने प्रमाणित

किया है।^१ हाल की 'गाथा सप्तशती' को इस परिपाटी का पहला ग्रंथ अन्य सूत्रों ने भी माना है।^२

जार्ज ग्रियर्सन के मत के अतिरिक्त अन्य मत ऐसे भी आये हैं जिनके अनुसार गीता भी सप्तशती है क्योंकि उसमें सात सौ श्लोक हैं। अमरकशतक की प्रसिद्धि संस्कृत में पर्याप्त हुई है। श्री मार्कण्डेय पुराणान्तर्गत दुर्गासप्तशती का पता चलता है। प्राकृत में 'वज्जालग' इसी प्रकार का संग्रह है। ऐसी स्थिति में ग्रियर्सन द्वारा लिखित सूची को अन्तिम नहीं माना जा सकता और इस प्रकार के संग्रहों की संख्या अधिक है। अनुमानत इनकी संख्या कई सौ है। सतसई परम्परा को विकसित करने का श्रेय कतिपय ग्रंथों को ही दिया जा सकता है जिनमें साहित्य का स्तरीय निर्वाह हुआ है तथा जिनकी रचना में रस का प्रभाव डालने वाला प्रवाह है। यहाँ सप्तशती ग्रंथों का उल्लेख ही समुचित होगा क्योंकि हमारा सम्बन्ध उन्हीं से है।

प्राकृत की 'गाथा सप्तशती'

प्राकृत भाषा में रचित महाकवि हाल की यह रचना है। सातवाहन ने इसका संग्रह किया है, किन्तु विद्वानों का मत यह भी है कि हाल का दूसरा नाम सातवाहन था। सातवाहन के नाम का उल्लेख वाण ने 'हर्षचरित' में किया है।^३ पुराणों में भी इस नाम का उल्लेख हुआ है। इस आधार पर हाल का समय १२५ ई० पूर्व का निर्धारित होता है। कीथ के अनुसार भी यह रचना अधिक से अधिक २०० ई० पूर्व तक की है। ग्रियर्सन ने इसका रचनाकाल पाँचवीं शती ई० बताया है किन्तु ग्रियर्सन का कालनिर्धारण कई स्थलों पर अप्रामाणिक सिद्ध हो चुका है। शोध के आधार पर इसका रचनाकाल प्रथम शताब्दी का, निश्चित हो चुका है। 'गाथा सप्तशती' का विषयाधार लोक जीवन पर आधारित हुआ है। इसमें सात सौ गाथाओं अथवा आर्याओं का संग्रह किया गया है जिनकी भाषा महाराष्ट्रीय प्राकृत है।

'गाथा सप्तशती' में तत्कालीन समाज की रूपरेखा का अंकन किया गया है। विप्रलम्भ शृंगार, दैनिक जीवन के सुख-दुःख, प्राकृतिक दृश्यों का चित्रण तथा सहज स्वाभाविक ग्राम्य जीवन का चित्रण करना हाल कवि का उद्देश्य रहा है। पशुचारण करती हुई गोपवालिकाओं, आभीरों की प्रेम-कथाओं, उनके पारिवारिक कार्यों से सम्बन्धित विषयों को ही इस ग्रंथ में स्थान दिया गया है। फलतः 'गाथा सप्तशती' का शृंगार

१ दरवारी संस्कृति हिन्दी मुक्तक, डॉ० त्रिभुवर्णसिंह पृ० ७४।

२ (क) हिन्दी साहित्य की भूमिका, डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० १११।

(ख) वाणी प्राकृत समुचितरसा बलेनैव संस्कृत नीता।

निम्नानुरूप नीरा कलंदकन्येव गगनतलम् ॥

—गोवर्द्धनाचार्य, आर्यासप्तशती

३ अविनाशिनम् ग्राम्यमकरोत्सातवाहन।

विशुद्धजातिभिः कौषं रत्नैरिवसुभाषित ॥

—हर्षचरित, श्लोक १३।

लौकिक धरातल के अधिक समीप है तथा इसका सम्बन्ध आध्यात्मिकता से नहीं जोड़ा जा सकता । प्राकृत भाषा का लोक-जीवन के समीप होना ही इसकी लौकिक शृंगारिकता की उत्पत्ति है । यह ग्रंथ एक ओर तो सतसई-परम्परा का विकास करने में सहायक हुआ है, दूसरी ओर शृंगार में लौकिकता तथा यथार्थता का समावेश करने की परिपाटी भी इसी आदि सप्तशती ने आरम्भ की है । इस दृष्टि से इसका महत्त्व अविस्मरणीय है ।

‘गाथा सप्तशती’ को आदर्श मानकर अथवा उसके अनुसरण पर लिखी गई सतसईयाँ दो प्रकार की हैं , एक प्रकार की जिनमें रचना के माध्यम से सूक्ति अथवा भक्ति-परक छन्दों अथवा दोहों की सृष्टि हुई और दूसरे प्रकार की जिनके माध्यम से शृंगारिक ऐहिकतापरक रचनाएँ प्रस्तुत की गयी । सतसई के नाम से सख्यापरक सग्रह प्रस्तुत करने वाले आगे के प्रायः सभी कवियों पर ‘गाथा सप्तशती’ का प्रभाव है जिसका अनुकरण कवियों ने अपनी वर्ण्य वस्तु के अनुसार किया । कुछ कवियों ने सख्या, शैली, विषयवस्तु आदि सभी कुछ को हाल के अनुसार अपनाया है और कुछ कवियों ने केवल सख्या तथा उक्ति वैचित्र्य को ही अपनाया है किन्तु वर्णन-सामग्री को अपनाने में अपनी रुचि-विशेष का परिचय दिया है । इस प्रकार ‘गाथा सप्तशती’ से जिस सतसई-परम्परा का विकास हुआ, विषयवस्तु के आधार पर उसके दो स्वरूप हो गये हैं जिनका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है ।^१ परम्परा के विकास के साथ प्रभाव डालने वाले उत्स का रूप विभिन्न स्थितियों से निर्धारित होता है । किसी भी उत्स का प्रभाव इसीलिए विभिन्न रूपों में स्वीकृत होता है । अतः ‘गाथा सप्तशती’ से विभिन्न रूपों में सतसईकारों ने प्रभाव ग्रहण किया है । मूलतः यह स्पष्ट है कि यह ग्रंथ सतसई परम्परा को आदि से अन्त तक प्रभावित करता रहा और इस दृष्टि से यह एक महान् ग्रंथ कहा जायगा ।

गोवर्द्धनाचार्य की ‘आर्या सप्तशती’

सतसई परम्परा में एक परिवर्तन लाने का प्रयास गोवर्द्धनाचार्य ने अपनी ‘आर्या सप्तशती’ द्वारा किया । इस ग्रंथ की रचना बारहवीं शताब्दी में ५० गोवर्द्धनाचार्य ने की, जो वगाल के राजा लक्ष्मणसेन के सभाकवि थे । इसमें भी आर्याओं का सचयन है । गोवर्द्धन ने हाल की रचना से प्रभाव ग्रहण किया है । उन्होंने स्वीकार किया है कि अपनी संस्कृत की रचना का आधार उन्होंने प्राकृत से लिया और प्राकृत की प्रसिद्ध रचना हाल की ‘गाथा सप्तशती’ ही है । गोवर्द्धनाचार्य ने विषयवस्तु, सख्या, शृंगार-प्रधान अभिव्यजना आदि का चयन हाल के अनुसार ही किया है, किन्तु अपनी मौलिकता को सुरक्षित रखते हुए । ‘आर्या सप्तशती’ में भी लौकिक शृंगार की प्रधानता है । प्राकृत और संस्कृत के सख्यापरक सग्रहों की परम्परा में ‘आर्या सप्तशती’ ने किंचित् रुचि-परिवर्तन करने का प्रयास किया है । इन दो सप्तशतियों के मध्य ८५० ई० के लगभग लिखित अमरुक कवि के ‘अमरुक शतक’ का भी उल्लेख किया जा सकता है । अमरुक के शृंगार में रस का निर्भर है । परन्तु गाथा और आर्या सप्तशतियों के बीच जिस प्रकार का परम्परागत क्रम है वह अधिक महत्त्व की वस्तु है । ‘गाथा सप्तशती’ और

१ ‘द रवारी सस्कृति और हिन्दी मुक्तक’, डॉ० त्रिभुवर्णसिंह, पृ० ७४ ।

‘आर्या सप्तशती’ को हम दो प्रमुख स्तम्भों के रूप में स्वीकार कर सकते हैं, इस परम्परा में।
हिन्दी में सतसई की परम्परा

हिन्दी में सतसई की परम्परा का आरम्भ तुलसीदास तथा रहीम खानखाना की सतसईयों से होता है। वैसे यदि भाव पर बल दिया जाए तो कृपाराम की ‘हित तरंगिणी’, मुबारक के ‘अलक शतक’ और ‘तिलक शतक’ तथा बलभद्र मिश्र के ‘आर्या सप्तशती’ के अनुवाद को भी इस परम्परा के आरम्भ का श्रेय दिया जा सकता है। सम्प्रति अधिकतर न्यायसंगत यही प्रतीत होता है कि ‘तुलसी सतसई’ और ‘रहीम सतसई’ को ही सम्यक् रूप में हिन्दी की आरम्भिक परम्परा की कड़ी के रूप में स्वीकृति दी जाय। ‘तुलसी सतसई’ इस दिशा में पहली सफल रचना है। ‘तुलसी सतसई’ तथा ‘रहीम सतसई’ दोनों समकालीन सतसईयाँ हैं। ‘मतिराम सतसई’, ‘बिहारी-सतसई’ तथा ‘रसनिधि सतसई’ ये तीनों समकालीन सतसईयाँ हैं। वृन्द, विक्रम तथा राम की सतसईयाँ, बिहारी की सतसई के पश्चात् की रचनाएँ हैं। ‘वीर सतसई’ तो आधुनिक काल की ही रचना है।

तुलसी सतसई : इस सतसई की रचना सन् १६४२ में हुई। यह सात सर्गों में विभाजित है। प्रथम सर्ग में भक्ति का निरूपण किया गया है। दूसरे में उपासना-परा भक्ति से सम्बन्धित दोहे हैं। तीसरे सर्ग में राम-भजन-सम्बन्धी दोहे हैं। चौथे सर्ग में आत्मबोध की विवेचना है। पाँचवें सर्ग में कर्म-सिद्धान्त सम्बन्धी दोहे हैं। छठे सर्ग में ज्ञान-सिद्धान्त का निरूपण किया गया है तथा सातवें सर्ग में राजनीति सम्बन्धी दोहे हैं। इस प्रकार इसमें नीति की प्रधानता है तथा इसका प्रमुख उद्देश्य उपदेशात्मक है। इसमें कुल दोहे ७४७ हैं। इसमें कुछ ऐसे दोहे भी हैं जो कवीर की साखियों के जैसे हैं। तुलसीदास ने दोहों की उपयोगिता को उपदेश तथा ज्ञान प्रदान करने का माध्यम ही समझा था। फलतः उनकी सतसई में विवेक और उक्ति-प्रधान बुद्धिशीलता की ही झलक प्राप्त होती है। इसे सूक्ति-प्रधान सतसई कहना समुचित होगा।

रहीम सतसई रहीम सतसई अपूर्ण रूप में प्राप्त होती है। इसमें भी तुलसीदास की भाँति रहीम ने उपदेशात्मक प्रवृत्ति को प्रधानता देकर सूक्ति-प्रेम का ही परिचय दिया है। नीति तथा अनुभव की बातें कहने में रहीम के दोहे बड़े विलक्षण हैं। रहीम ने अविकागत अनुभव का ही आधार लिया है जबकि तुलसी ने भक्ति और ज्ञान का। तुलसी ने भक्ति के माध्यम से मर्यादावादी मार्ग के अनुसरण पर बल दिया है जबकि रहीम के दोहे मदाचार और आचरणवादी मार्ग के अनुसरण पर बल देते हैं। रहीम की सतसई में सासारिक आचार की प्रधानता है, तुलसी की सतसई में सासारिक तथा नैतिक मर्यादा की प्रधानता है। इन दोनों सतसईयों में सूक्ति-परम्परा का रूप है।

मतिराम सतसई मतिराम के उत्कृष्टतम नायिका-भेद ग्रन्थ ‘रसराज’ की रचना ‘बिहारी सतसई’ के आरम्भ होने से पूर्व ही सन् १६६० के आसपास हो चुकी थी जिसमें ‘मतिराम सतसई’ के लगभग १२५ उत्कृष्टतम दोहे पाये जाते हैं। इससे स्पष्ट हो जाता है कि जब सन् १६६१ के आसपास ‘बिहारी सतसई’ का प्रथम दोहा साभिप्राय लिखा गया तो उस समय तक ‘मतिराम सतसई’ के उक्त दोहों की रचना हो

चुकी थी । 'मतिराम सतसई' किसी परिस्थिति विशेष की न तो रचना ही है और न इसकी रचना 'मोहरो' के नुस्खे पर ही की गयी है । इस कवि ने समय-समय पर अपने मस्ती के क्षणों में लिखा है जिससे उसके हृदय की सहज एव स्वाभाविक अनुभूतियाँ सरल-तम भाषा में मर्मस्पर्शी प्रभावों के साथ अभिव्यक्त हुई हैं । इनके दोहों में बिहारी के दोहों की भाँति न तो 'तराशमठार' है और न ये बुद्धि को ही चमत्कृत करने का प्रयत्न करते जान पड़ते हैं ।

मतिराम त्रिपाठी प्रसिद्ध रीतिकालीन कवि भूषण त्रिपाठी तथा चिन्तामणि त्रिपाठी के भाई थे, ऐसा कहा जाता है । इनकी सतसई में अधिकांशतः दोहे 'रसराम' तथा 'ललित ललाम' ग्रन्थों से लेकर संग्रहीत कर दिये गए हैं । मतिराम और बिहारी के दोहों की तुलना करने पर बिहारी के दोहे काव्य की दृष्टि से अधिक समृद्ध हैं । मतिराम ने अपनी रचना-शक्ति विभिन्न ग्रन्थों के प्रणयन में लगायी जबकि बिहारी ने अपनी रचना-शक्ति का विभाजन न कर केवल सतसई के प्रणयन में ही सारी शक्ति लगा दी । फलतः बिहारी की सतसई का स्थान श्रेष्ठ है ।

रसनिधि सतसई रसनिधि सतसई के कवि रसनिधि का वास्तविक नाम पृथ्वीसिंह था । इनके विशाल ग्रन्थ 'रतन हजारा' का संक्षिप्त रूप 'रसनिधि सतसई' है । इनके लिखे अनेक ग्रंथ हैं । ये मुख्यतः प्रेम के कवि हैं । प्रेम में इनका कवि-मन इतना तल्लीन है कि उसकी अभिव्यक्ति समय छोड़ देती है और अश्लीलता की सीमा में प्रवेश कर जाती है । इनकी भाषा में उर्दू-फारसी के शब्दों की प्रधानता है । इनका रचना-काल सम्भवतः १६६० और सम्भवतः १७१७ के बीच का है । इन दोहों में लौकिक प्रेम की सरस अभिव्यक्ति को अत्यधिक स्थान मिला है ।

वृन्द सतसई इसकी रचना सवत् १७६१ में हुई । इस प्रकार यह 'तुलसी सतसई' से लगभग ११०-१२० वर्ष बाद की रचना सिद्ध होती है । वृन्द ने 'सत्य स्वरूप', 'भावपचाशिका', 'अलकार सतसई', 'शृंगार शिक्षा', 'हितोपदेशाष्टक' आदि कई ग्रंथों की रचना की । इनके सभी ग्रंथों में सतसई ही सर्वाधिक प्रसिद्ध हुई । 'वृन्द सतसई' के अन्तर्गत कोरे उपदेशों को ही स्थान नहीं दिया गया है, वरन् इसमें पायी जानेवाली सूक्तियों में सर्वत्र विदग्धता है । अपने सरस एवं सरल भावों तथा अनोखे दृष्टान्तों के कारण इस रचना को इतनी ख्याति मिली है जितनी गोस्वामी तुलसीदास की सतसई को भी नहीं मिली ।

राम सतसई इसके रचयिता रामसहायदास हैं । ये काशी-नरेश महाराज उदितनारायणसिंह के आश्रित थे । इस सतसई का रचनाकाल सम्भवतः १८६० से १८८० तक का ठहरता है क्योंकि यह रामसहाय का रचनाकाल है । यह सतसई शृंगार प्रधान है तथा इस पर बिहारी का प्रभाव परिलक्षित होता है । शृंगार-प्रधान सतसईयों की परम्परा में इस सतसई का महत्त्व अवश्य है । इस सतसई के अध्ययन से स्पष्ट होता है कि बिहारी की सतसई ने अपने परवर्ती काल को कितना प्रभावित किया है ?

विक्रम सतसई : 'विक्रम सतसई' के रचयिता बुन्देलखण्ड की चरखारी रियासत के राजा विक्रमसिंह हैं जिनका पूरा नाम विक्रमादित्य था । मतिराम के वंश

बिहारीलाल जो सतसईकार बिहारी से भिन्न थे, इन्हीं के आश्रय में थे। इनका ~~रचना~~ ^{रचना} काल सवत् १८३६ से सवत् १८८६ तक रहा और इसी बीच इस सतसई की रचना की अनुमान किया जाता है। इनके दोहे उच्चकोटि के नहीं हैं किन्तु सतसई-परम्परा और विशेषकर 'बिहारी-सतसई' के प्रभाव का प्रमाण प्रस्तुत करने वाले अवश्य हैं। शृंगारिक सतसइयों में इस सतसई की विशेषता इसकी सरलता के कारण स्थापित हुई है।

'बिहारी-सतसई' का प्रभाव मतिराम, रसनिधि, रामसहाय, वृन्द तथा विक्रम, सभी की सतसइयों पर पड़ा है। समकालीन होने के नाते मतिराम और रसनिधि के ऊपर इस कथन को नहीं घटाया जा सकता किन्तु वृन्द, विक्रम और रामसहाय की सतसइयों पर तो यह कथन सर्वथा सत्य घटित होता है। कुल मिलाकर तथा 'बिहारी-सतसई' को लेकर सत्रहवीं शती से उन्नीसवीं शती के बीच आठ सतसइयों की रचना हुई जो साहित्यिक दृष्टि से अपना समुचित महत्त्व स्थापित करती हैं। आधुनिक काल में 'वीर सतसई', 'दुलारे दोहावली' आदि दोहा-ग्रन्थों की रचना हुई तथा दोहों की रचना आधुनिक काल में प्रायः होती रही है। दोहा-ग्रन्थों की दृष्टि से आधुनिक काल को उतना महत्त्व नहीं दिया जा सकता जितना भक्ति तथा रीतिकाल को। 'वीर सतसई' से केवल सतसई परम्परा के चालित होने का ही प्रमाण मिलता है।

सतसइयों का वर्गीकरण

हिन्दी की उल्लेखनीय सतसइयों का वर्गीकरण दो रीतियों से किया जा सकता है—एक, काल के अनुसार तथा दूसरा, उनकी प्रवृत्ति के अनुसार। काल के अनुसार विभाजन—

वर्ग क—सत्रहवीं शताब्दी में लिखित

१ तुलसी सतसई, २ रहीम सतसई।

वर्ग ख—अठारहवीं शताब्दी के आरम्भ में लिखित

१ मतिराम सतसई, २ बिहारी सतसई, ३ रसनिधि सतसई।

वर्ग ग—अठारहवीं शती के उत्तरार्द्ध में लिखित

१ वृन्द सतसई

वर्ग घ—उन्नीसवीं शती में लिखित

१ राम सतसई, २ विक्रम सतसई।

वर्ग च—बीसवीं शती में लिखित

१ वीर सतसई।

प्रवृत्ति के आधार पर सतसइयों का विभाजन इस प्रकार किया जा सकता है—

वर्ग क—सूक्तिप्रधान तथा उपदेशात्मक

१. तुलसी सतसई, २ रहीम सतसई, ३ वृन्द सतसई

वर्ग ख—शृंगारिकता-प्रधान

१. बिहारी सतसई, २ मतिराम सतसई, ३ रसनिधि सतसई

वर्ग ग—वीर रस प्रधान

१ वीर सतसई

विहारी ने पूर्ववर्ती सस्कृत, प्राकृत तथा हिन्दी साहित्य से प्रभाव ग्रहण किया है। शृंगार-प्रधान रचनाएँ ही उनके लिए अधिकांशतः आदर्श की प्रेरणाएँ रही हैं। 'गाथा सप्तशती', 'आर्या सप्तशती', 'अमरक शतक' जैसे ग्रन्थों से उन्होंने भाव ग्रहण किया है। अपनी मौलिकता को सुरक्षित रखते हुए उन्होंने विभिन्न सूत्रों से आधार एकत्र किए हैं।

सतसई की परम्परा का अध्ययन करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि यह परम्परा दीर्घकालीन तथा सुदृढ़ है। मुक्तक काव्य में इसका स्थान समृद्धिपूर्ण है ही, काव्य में भी इस परम्परा को सुनियोजित स्थान प्रदान किया गया है। मुक्तक रचना में दोहा तथा आर्या की रचना कठिन साधना का मार्ग समझा जाता है। फलतः इतनी लम्बी तथा दीर्घकालीन परम्परा के बीच आर्या तथा दोहा-प्रधान मुक्तक ग्रन्थों की संख्या थोड़ी ही गिनी जाती है। यदि केवल सतसईयों की गणना की जाए तथा आर्या और दोहा छंदों की ही सतसईयों को लिया जाय तो यह संख्या और भी अल्प हो जाएगी। मुख्यतः सतसई-परम्परा में तीन ही सतसईयाँ सतसई की कसौटी पर सर्वाधिक सफल उतरती हैं। प्राकृत में 'गाथा सप्तशती' अथवा 'गाथा सतसई', सस्कृत में 'आर्या सप्तशती' तथा हिन्दी में 'विहारी सतसई'। वैसे 'अमरक शतक' को भी सस्कृत में श्रेष्ठ स्थान प्राप्त है किंतु 'अमरक शतक' को मुक्तक काव्य के अन्तर्गत मानकर भी उसे सतसईयों से भिन्न मानना चाहिए। संख्यापरक ग्रन्थ होने के कारण इसकी चर्चा सतसईयों के बीच भले ही कर ली जाए किंतु आर्या तथा दोहा छंद ही सतसईयों के लिए उपयुक्त छंद सिद्ध होते हैं। संख्यापरक नामों में बाह्य साम्य केवल पद्धति के अनुकरण का होता है किंतु उनके आन्तरिक सगठन भिन्न छंदों के माध्यम से होते रहे हैं। अतः नामकरण की पद्धति में साम्य देखकर इन ग्रन्थों में साम्य पूर्णतः स्थापित करना समुचित नहीं। हिन्दी में जो सतसईयों का प्रचलन हुआ है, वह दोहा छंद के माध्यम से हुआ है। प्रायः सभी सतसईयों में दोहा छंद ही है। इस बात के अनेक स्वस्थ प्रमाण हैं कि हिन्दी की सतसईयाँ 'गाथा सप्तशती' और 'आर्या सप्तशती' के समीप अधिक हैं, अन्य ग्रन्थों के समीप कम तथा हिन्दी सतसई परम्परा का मूल स्रोत ये दोनों सप्तशती ग्रन्थ ही हैं। बाह्य तथा आन्तरिक दोनों प्रकार से इन रचनाओं ने हिन्दी की सतसई-परम्परा को सम्पूर्णतः प्रभावित किया है और इन्हें इस परम्परा की आदि भूमि के रूप में स्वीकार करना ही होगा।

सतसईयों में शृंगारिक भावना को जितनी विस्तृत भूमि प्राप्त हो सकी है उप-देहात्मक भावना को उतनी नहीं अथवा यदि दूसरे प्रकार से कहा जाय तो यह कहना समुचित जान पड़ता है कि सतसई की समस्त परम्परा में शृंगारप्रधान सतसईयों को प्रमुखता मिली है। सूक्ति सतसईयों का स्थान शृंगारिक सतसईयों के पश्चात् आता है। परम्परा का आरम्भ हाल की 'गाथा सप्तशती' से हुआ है जो शृंगारिक प्रवृत्तिकी रचना है। फलतः शृंगारिक सतसईयों को जितनी अधिक तथा स्वस्थ भूमिका प्राप्त हो सकी है उस अनुपात में उनका विकसित होना आवश्यक था। यही कारण है कि शृंगारिक सतसईयाँ अधिक प्रसिद्ध तथा सफल काव्यपूर्ण हो सकी हैं। प्राकृत की 'गाथा सप्तशती' सस्कृत की 'आर्या सप्तशती' तथा हिन्दी की 'विहारी सतसई' तीनों ही शृंगार-प्रधान सतसईयाँ अपनी भाषा का गौरव बढ़ाती हैं। यदि उन्हें सतसई परम्परा में वृहत्त्वयी के नाम से

पुकारा जाए तो वह सर्वथा उचित होगा ।

शृंगार सतसइयो की सफलता तथा प्रमुखता का कारण उनका रस-प्रधान होना है । इसके अतिरिक्त शृंगार रस की व्यापक पीठिका का आश्रय लेने के कारण इन सतसइयो के साहित्य के लिए विकास का समुचित क्षेत्र प्राप्त हो गया है । साहित्य-रचना के लिए यो भी शृंगार रस का आश्रय व्यापक माना जाता रहा है किन्तु दोहा तथा आर्या जैसे छन्द के लिए तो यह सर्वथा उपयुक्त आश्रय प्रतीत होता है । रस के अधीन होकर ही छोटे छन्दों की विशेषता खुल पाती है । बिहारी और मतिराम की सतसइयाँ रस से पूर्ण हैं किन्तु बिहारी की प्रतिभा का सचय एक ही पर हुआ है और मतिराम की प्रतिभा कई स्थानों में विभाजित हो गयी है । यही कारण है कि यदि दोनों को समान प्रतिभा का कवि मान लिया जाए तब भी बिहारी की सतसई में प्रतिभा तथा साहित्य की श्रेष्ठता परिलक्षित होती है । वैसे बिहारी को प्रतिभा की दृष्टि से मतिराम से अधिक श्रेष्ठ कहा जाएगा । इतिहास में बिहारी को कवि की दृष्टि से ऊँचा स्थान मिलता आया है । बिहारी ने एक सतसई के लिए साधना करके जीन खोया नहीं, पाया ही है । इस दूरदर्शिता का परिचय दूसरा कोई रीति कवि नहीं दे सका ।

सतसई में प्रेम-वर्णन

डॉ० रामरतन भटनागर

विहारी सौन्दर्य के साथ प्रेम के भी कवि है। उनके प्रेम का आदर्श कितना ऊँचा है, यह निम्न दोहे से स्पष्ट है—

गिरि ते ऊँचे रसिक मन, बूडे जहाँ हजार ।

बहै सदा पसु नरन को, प्रेमपयोधि पगार ॥

—पर्वत से भी अधिक ऊँचे रसिको के मन जिस प्रेम-समुद्र में हजारों की सख्या में डूब गये हैं, वह प्रेम-समुद्र अ-रसिको को उथला लगता है।

विहारी ने साधारणतः उस प्रेम का वर्णन किया है जिसका आश्रय रूप है। यहाँ हमें यह भी समझ लेना चाहिए कि विहारी को रूप-सौन्दर्य बड़ा ही प्रिय है तथा कृष्ण-भक्ति में लीला-प्रेम के बाद अथवा उतना ही कृष्ण के रूप-सौन्दर्य-प्रेम का भी स्थान था। उनकी त्रिभगी छवि में रूप-सौन्दर्य की पूर्णता है। इस रूप-प्राधुरी से आकर्षित मन की दशा का वर्णन विहारी की सतसई में कई बार आया है—

डर न टरै, नींद न परै, हरे न कालविपाक ।

छिनक छाकि उछकै न फिरि, खरौ विषम छवि-छाक ॥

फिर फिर चित उतही रहत, दुटी लाज की लाव ।

अग अग छवि क्षौर में, भयो भौर की नाव ॥

इस प्रेम में विचित्रता और विवशता का भी प्रमुख स्थान है।

क्यो बसिए, क्यो निबहिए, नीति नेहपुर नाहि ।

लगालगी लोचन करै, नाहक मन बैधि जाहि ॥

छुटत न पैयत छिनिक बसि, नेह-नगर यह चाल ।

मार्यो फिरि फिरि मारिए, खूनी फिरत खुस्याल ॥

या अनुरागी चित्त की गति समुझै नहि कोय ।

ज्यो-ज्यो बूड़ें इयाम रंग, त्यो-त्यो उज्ज्वल होय ॥

विहारी ने जिस प्रेम का वर्णन किया है वह दृढ़ प्रेम है। वह क्षण-क्षण परिवर्तित

सतसई मे प्रेम-वर्णन । ८५

नही होता । उसमे ऐन्द्रियता नही है । वह भीतर तक प्रवेश कर जाता है—

सब ही तन समुहाति छन, चलति सबन दै पीठि ।

वाही तन ठहराति यह, किबुलनुमा लौं दीठि ॥

इस प्रेम को सन्देह, ईर्ष्या, द्वेष, ससार-भय कोई भी नहीं मिटा सकता—

खल-बढई बल करि थके, करै न कुवत-कुठार ।

आलवाल उर झालरी, खरी प्रेम-तरु डार ॥

इस प्रेम की चरमावस्था पर पहुँचकर प्रेमी की यह दगा होती है—

वहके सब जी की कहत, ठौर कुठौर लखै न ।

छिन औरै छिन औरै से, ये छवि-छाके नैन ॥

उस समय प्रिय की प्रत्येक वस्तु उसके लिए आलम्बन बन जाती है—

ऊँचे चित्त सराहियत, गिरह कबूतर लेतु ।

झलकत दृग, मुलकित बदनु, तनु पुलकित, किह हेतु ॥

आर प्रेम का कष्ट, कष्ट नहीं रह जाता, वरन् प्रेमपात्र के विरह-दुःख में प्रेमी के प्राण रहते हैं—

इहि काँटों, मौ पाइ गडि, लीनी मरति जिवाइ ।

प्रीति जतावत भीति सौं, मीत जु काढ्यो आइ ॥

विहारी इस मानुषी प्रेम की उच्च तन्मयासक्ति की दशा की कल्पना करते हैं जब प्रिय में तल्लीनता इतनी बढ़ जाती है कि प्रेमी अपने में ही प्रेमपात्र का आरोप कर लेता है—

पिय कं ध्यान गही गही, रही वही ह्वै नारि ।

आपु आपु ही आरसी, लखि रीझति रिझवारि ॥

इससे ऊँचा प्रेम क्या होगा ?

विहारी के प्रेम-सम्बन्धी दोहो और उक्तियों को पढ़ने से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रेम के सम्बन्ध में उनका एक विशिष्ट दृष्टिकोण है । प्रेमी पहले सौन्दर्य से आकर्षित होता है । वह रूप-रस-गंध (इन्द्रियों के विषयो) पर मुग्ध हो जाता है । उसके प्रेम में वासना का प्राधान्य है । परन्तु धीरे-धीरे वह प्रेम भीतर प्रवेश कर जाता है । वह ऐसी वस्तु नहीं रहता जिसका आधार बाह्यरूप ही हो । फिर वही प्रेम प्रेमी का सर्वस्व हो जाता है । उसी में उसकी सारी आकांक्षाएँ केन्द्रित रहती हैं ।^१ उसकी प्रत्येक वस्तु उसे प्रिय हो जाती है । उसकी उड़ाई हुई पतंग की छाया पाने को प्रेमी दौड़ता है ।^२ उसकी दशा चकई की तरह हो जाती है ।^३ जैसे-जैसे विरह काट करता जाता है, समय बीतता है वैसे-वैसे

१ छला छबीले छैल को, नवल नेह लहि नारि ।

चूमति, चाहति, लाय उर, पहिरति, धरति उत्तारि ॥

२ उडत गुडि लखि ललन की, भगना अगना मांह ।

वीरी लौं दौरी फिरति, छुवति छबीली छांह ॥

३ उत तें इत, इत तें उतहि, छिनक न कहु ठहराति ।

जक न परति चकरी भई, फिर आवति फिर जाति ॥

प्रेम दृढ होता जाता है, ^१ प्रेमी के प्राण प्रेमपात्र के हाथ में चले जाते हैं। ^२ मन, वचन, कर्म, आत्मा—कुछ भी उसका नहीं रहता, वह सम्पूर्ण रूप से प्रेमपात्र को समर्पित हो जाता है। ^३ उसको यह दृढ निश्चय रहता है कि प्रेमी उसकी बात समझता है। इस उच्च दशा तक पहुँचकर सदेश (पत्र) का स्थान ही नहीं रह जाता। हृदय स्वयं सदेशवाहक हो जाता है। ^४

इस अवस्था में यदि प्रेमपात्र से उसकी भेट हो गई तो वह उसी को देखता है, उसी के विषय में श्रवण करता है, उसी का चिंतन करता है। ^५ परन्तु यदि प्रेमपात्र की भेट सम्भव भी नहीं हो, तो भी प्रेमी को कोई चिन्ता नहीं। वह प्रत्येक क्षण प्रेमपात्र के ध्यान-दर्शन में लीन रहता है। यही उसके लिए प्रत्यक्ष दर्शन के समान वास्तविक है। ^६

परन्तु क्या बाह्य रूप-रंग ही सब-कुछ है? विहारी रूप-रंग और सौन्दर्य के चितेरे होते हुए भी उनकी असारता जानते हैं। सौन्दर्य वस्तु में नहीं होता, चाहनेवाले के मन में होता है, विहारी जैसे रसिक के लिए यह समझना कठिन नहीं। वे कहते हैं कौन जाने, कोई किसी को कब सुन्दर लगने लगे। मन की भावना है, जहाँ एक बार प्रेम उत्पन्न हुआ कि सुन्दरता बढी—

समै समै सुन्दर सबै, रूप कुरूप न कोय ।

मन की रुचि जैती तितै, तित तेती छवि होय ॥

विरह-वर्णन

विहारी का विप्रलभ काव्य भी विशद है। उसमें रूढ़ि और परम्परा का अधिक प्रभाव पडा है। फारसी के साहित्यिक वातावरण का प्रभाव भी दृष्टिगोचर है। इन्हीं कारणों से उनकी विरह-सम्बन्धी उक्तियाँ अधिकतर ऊहात्मक हो गई हैं। विरह-वर्णन में विहारी ने चमत्कार-वक्रता, व्यंग्य अतिशयोक्ति और अत्युक्ति का आश्रय लिया है। उनका पद-विन्यास भी वातावरण-सृष्टि में सहायता देता है। उदाहरण के लिए, विरह-ताप की प्रबलता के सम्बन्ध में कई अतिशयोक्तियाँ मिलेंगी—

१ करत जात जेती कटनि, बढि रस सरिता सोत ।

आलबाल उर प्रेम तरु, तितौ-तितौ दृढ होत ॥

२ मन न धरति मेरो कहो, तू आपने सयान ।

अहै परनि पर प्रेम की, पर-हथ पारन प्रान ॥

३ कहा भयौ जो बीछुरे, मो मन तो मन साथ ।

उड़ी जाति कितऊ गुड़ी, तऊ उडायक हाथ ॥

४ कागद पर लिखत न बनत, कहति सदेश लजात ।

कहिहै सब तैरो हियो, मेरे हिय की बात ॥

५ “तत्प्राप्य तदेवालोकयति तदेव शृणोति तदेव चिन्त्यति ।”

(नारद भक्ति सूत्र)

६. ध्यान आनि ढिग प्रान पति, मुदित रहत दिन राति ।

पल कम्पति, पुलकति पलक, पलक पसीजति जाति ॥

सोरे जतननि सिसिर रितु, सहि विरहिन-तन-ताप ।
 बसिबै को ग्रीसम दिननि, पर्यौ परौसिनि पाप ॥
 आड़े दै आले बसन, जाड़े हू की राति ।
 साहस कै कै नेह बस, सबी सब ढिग जाति ॥
 ओंघाई सीसी सुलखि, विरह विथा बिललात ।
 बीचाहि सूखि गुलाब गौ, छोटों छुई न गात ॥
 जिहि निदाघ दुपहर परै, भई माह की राति ।
 तिहि उसीर की रावटी, खरी आवटी जाति ॥

वियोगिनी के लिए प्राकृतिक गुण भी उलटे हो जाते हैं—

हों ही बौरी विरह बस, कै बौरौ सब गाम ।
 कहा जानि ये कहत है, ससिहि सीतकर नाम ॥
 त्रिय के वियोग मे वह इतनी कृश हो जाती है कि—

इत आवत चलि जात उत, चली छ-सातक हाथ ।
 चढी हिंडोरे सी रहै, लगी उसासनि साथ ॥

यह कृशता की पराकाष्ठता हुई । नायिका इतनी बदल जाती है कि सखियाँ कठिनता से पहचान पाती हैं या किसी विशेष सकेत आदि से ही पहचान पाती हैं—

कर के भीड़ कुसुम लौ, गई विरह कुम्हिलाय ।
 सदा समीपनि सखिनिहूँ, नीठि पिछानी जाय ॥

मौत को वह दिखलाई नहीं पड़ती या मौत उस तक किसी प्रकार पहुँच ही नहीं सकती—

करी विरह ऐसी तऊ, गैल न छाँडतु नीच ।
 दीने हूँ चसमा चखनि, चाहै लखै न मीच ॥
 नित ससौ हसौ वचतु, मानौ इहि अनुमान ।
 विरह अगनि लपटानि सकै, छपट न मीच सिंचान ॥

मरने की चेष्टा करने पर भी नायिका मर नहीं पाती—

मरिबै को साहस कियौ, बड़ी विरह की पीर ।
 दौरति है समुहँ ससी, सरसिज, सुरभि समीर ॥

स्पष्टतः, इन दोनों में चमत्कार की प्रवृत्ति ही अधिक है। यह उस युग का तथा विदेशी साहित्य का प्रभाव है। इस प्रकार के दोहों को हम इस तरह श्रेणीबद्ध कर सकते हैं—

१ कृशता-सम्बन्धी दोहे—हवा के साथ हिलना, मौत का ढूँढ़ न पाना ।

२ ताप-सम्बन्धी दोहे—पत्रिका का हाथ लगते जल जाना, लुओं का चलना,
 इत्र का शीशी से गिरते ही भाप बन जाना ।

३ निश्वास में भूले-सा भूलना ।

४ आँसू की नदी बहा देना ।

विहारी की ये विरह-वर्णन-सम्बन्धी सूक्त विदेशी प्रेम-कविता की परम्परा से

प्रभावित है । उस समय दरवारो मे फारसी भाषा का प्रभाव था और विहारी का अपने वातावरण से प्रभावित हो जाना असम्भव नहीं हो सकता । फिर विहारी जिस मुक्तक कविता (गाथा, आर्या, अमरुक शतक) को आदर्श बनाकर चले थे, अन्तरंग और बहिरंग दोनों की दृष्टि से वह विदेशी कविता के बहुत निकट पड़ती थी ।

फारसी कविता की शैली भी मुक्तक है । छन्द का नाम गजल है । प्रत्येक गजल मे पाँच, सात, नौ, ग्यारह अथवा पन्द्रह शेर होते हैं । प्रत्येक शेर मे दो चरण (मिसरे) । गजल मे कई प्रकार की छन्दो का प्रयोग होता है । भाषा मे काफी वैचित्र्य है । कुछ कवियो ने सीधी-सादी भाषा मे प्रेम की वेदना का चित्रण किया है । परन्तु अधिकांश मे भाषा की वक्रता और आलंकारिक प्रयोग पाये जाते हैं परन्तु ऐसे स्थलों पर भी भाषा की सफाई को हाथ से नहीं जाने दिया जाता और मुहावरो का प्रचुर प्रयोग उस काव्य को सर्वसुगम बना देता है ।

अन्तरंग की दृष्टि से फारसी प्रेम-कविता विरह या विप्रलम्भ प्रधान है । विरह-सम्बन्धी उक्तियों मे चमत्कार, अतिशयोक्ति, सूक्ष्मता से काम लिया गया है । सैकड़ो शेर प्रेमी की कृशता के सम्बन्ध मे मिलेगे । वाग्वैदग्ध्य और नाटकीयता को भी स्थान मिला है । विरह की जलन और तीव्रता की व्यञ्जना के लिए प्रकृति को प्रेमी की निगाहो से देखा गया है । उसका स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं, कवि उसे उद्दीपन के रूप मे ही सामने लाता है । प्रकृति के स्वतन्त्र चित्र बहुत कम हैं, जो हैं भी वे रूढि से प्रभावित । भावपक्ष जहाँ एक ओर सूफी-प्रेम से प्रभावित है, वहाँ दूसरी ओर लौकिक प्रेम से । सूफी-कविता मे प्रेम के खुमार या नशे (मद) का विशेष स्थान है । इसलिए फारसी साहित्य मे इस प्रकार के अनेक शेर मिलेगे । सूफी लोगो की प्रेमिका (माशूक) परमात्मा होता था । उन्हे आत्मा की कठोर साधना और कठोर विरह-वेदना को इंगित करना था । इस कारण इन्होने एक नयी शैली की कल्पना की जहाँ प्रेमिका अत्यन्त कठोर है, और प्रेमी पद-पद पर बलिदान करता है । प्रेमिका की यह कठोरता सूफी-काव्य की विशेषता है, परन्तु पारलौकिक इंगित के कारण यह अस्वाभाविक नहीं लगती । परन्तु जहाँ इस प्रकार का सदर्थ उपस्थित नहीं होता, वहाँ अस्वाभाविक और हास्यास्पद हो जाती है ।

परन्तु विरह दशा के ऐसे वर्णन भी मिलते हैं जहाँ विहारी ने स्वाभाविकता को हाथ से जाने नहीं दिया—

विरह विपति दिन परत ही, तजे सुखनि सब अग ।
रहि अवलौंख दुखौ भये, चलाचली जिय सग ॥
सरन भलौ वरु विरह तें, यह विचार चित जोय ।
मरन छुटै दुख एक कौ, विरह दुहँ दुख होय ॥
चलत चलत लौं ले चले, सब सुख सग लगाय ।
ग्रीषम वासर सिसिर निशि, पिय मो पास वसाय ॥^१

१ अहो अहो निर्भाहिमा हिमागमे पयमि प्रपेदे प्रति ता स्मरादिताम
तपतु पूर्तायिपि मद सांभरा विभावरी निविभरा वभूविरे

(श्री हर्ष—दमयन्ती का विरह-वर्णन)

सतसई मे प्रेम-वर्णन । ५६]

मैं लै द्यौ लयौ सुकुर, छुवत छनक गौ नीर ।

लाल तिहारो अरगजा, उर ह्वै लग्यौ अबीर ॥^१

कही कही स्वाभाविकता और अतिशयोक्ति का इतना सुन्दर मेल हुआ है कि देखते ही बनता है—

सुनत पथिक मुंह माह निसि, लुएं चलति उहि गाम ।

बिन बूझो बिन ही सुने, जियति विचारी बाम ॥

इस प्रकार हम देखते हैं कि विहारी के प्रेम का रूप अत्यन्त सुन्दर एवं परिष्कृत है, यद्यपि कही कही वह अपने ऊँचे स्थान से गिर भी जाता है। ऐसा केवल वही होता है जहाँ विहारी अपने व्यक्तित्व से हट जाते हैं अथवा बाह्य प्रभावों से प्रभावित हो जाते हैं। ये प्रभाव तीन हैं—

१ तत्कालीन परिस्थिति का प्रभाव—

विहारी के युग की रुचि दूषित हो चुकी थी। 'अली कली सौ विध रह्यौ'—यह दोहा उस समय की मनोवृत्ति का ठीक-ठीक चित्र हमारे सामने उपस्थित करता है। इस शृंगार रुचि के अस्वस्थ होने का प्रभाव विहारी की रचना पर स्पष्ट रूप से लक्षित है, जैसे इस दोहे में—

लरिका लेवे के मिसुनु, लगर मो ढिग आइ ।

गयो अचानक आगुरी, छाती छैल छुवाइ ॥

२ साहित्य परम्परा का प्रभाव—

साहित्य परम्परा का प्रभाव कई ढंग से विहारी-सतसई में आया है। एक, उसमें शृंगार के रसरजत्व पर इतना बल दिया गया है कि अन्य रसों की उपेक्षा ही नहीं की गई है, उन्हें उसके मेल से दूषित बना दिया गया है। प्रमाण यह दोहा है—

बिहस बुलाइ विलोकि उत्त, प्रौढ़ तिया रसधूमि ।

पुलकि पसीजति पूत को, पिय-चूम्यौ मुख चूमि ॥

जिसमें वात्सल्य से शृंगार की उद्भावना की गई है। दूसरे, उसमें प्राचीन साहित्य पद्धति को आधार मानकर सुरतारम्भ, सुरतात, विपरीतरति, गर्भिणी आदि के चित्र उपस्थित किये गए हैं। यद्यपि विहारी ने इन प्रसंगों के अवसरों पर अत्यन्त सयम से काम लेना चाहा है, परन्तु वे स्पष्ट ही सफल नहीं हुए हैं। वे काजल की कोठरी में घुसे हैं, इसीसे वे बिना 'लीक लगे' नहीं रह सके। सूरदास के काव्य में सुरत और विपरीत का वर्णन है, परन्तु उस पर आध्यात्मिकता के आरोपण की चेष्टा की गई है, इससे उसके दूषणों का परिहार हो जाता है। विहारी का काव्य प्रकृत-काव्य है। यद्यपि सुरत और विपरीत का भी प्रकृत जीवन में स्थान है, परन्तु सभी प्रकृत बातों को काव्य का

१ घेतूण चुराण मुटिठ इठि सूमसि आए वेपमाणए
मिसणे भित्ति मियअय इत्ये गन्धोदअ जा अम्
(गृहीत्वा चूर्णमुष्टि हर्षोत्सुकिताया वे पयानीया
अवकिरमीति प्रियतम हस्ते गन्धोदक जातम् ।

विषय बनाया जाय, यह आवश्यक नहीं है । तीसरे, उस पर 'गाथा' और 'दोहा' अपभ्रंश-प्राकृत साहित्य का प्रभाव है जिससे नागरिकता से हटकर कवि सामान्य ग्राम्य जीवन की ओर मुड़ आये थे—

दृग थिरकौ है अधुखुलं, देह थकौ है ढार ।

सुरत-सुखित-सी देखियति, दुखित गरभ के भार ॥

ण विरह आइगरुण वि तम्मइ हिए भरेण, गवमए ।

जह विपरीअरित हुअण विअम्भि सोहण अपावन्त ॥

(गाथासप्तशती ५-८३)

चौथा प्रभाव है तत्कालीन साहित्यिक आन्दोलन का जिसके कारण शृंगार रस के भावों को अलंकार-निरूपण और नायिका-भेद का ढाँचा भरने के लिए उपस्थित किया जाता था । यह अवश्य है कि विहारी ने अपने दोहों को अत्यंत स्वतन्त्रता से बनाया और बनाते समय वे किसी रीति परम्परा से बद्ध नहीं हुए, परन्तु कुछ दोहों में अवश्य नायिका-भेद और अलंकार-निरूपण उनके लक्ष्य रहे हैं ।

३ फारसी साहित्य का प्रभाव —

फारसी साहित्य के प्रेम-निरूपण का प्रभाव कुछ दोहों में है । इन दोहों में विहारी भारतीय संस्कृति से हट गये हैं, यह प्रभाव विशेष रूप से विरह-वर्णन पर पड़ा है ।

सतसई में नीति-वर्णन

डॉ० भगवतस्वरूप मिश्र

‘नीति’ शब्द जिन अर्थों में प्रयुक्त होता है उन सभी के मूल में जीवन-यात्रा को सुखपूर्वक आगे बढ़ाने की युक्ति एवं आकांक्षा का भाव अवश्य अन्तर्हित रहता है। ‘ले जाना या आगे ‘बढ़ाना’ यह अर्थ नीति शब्द को अपनी धातु से ही प्राप्त हुआ है। धर्म ही जीवन को आगे बढ़ाने का मूल प्रेरक और साधन है अतः मूलतः धर्माचरण या कर्तव्य-कर्तव्य की विभिन्न पद्धतियाँ ही नीति हैं। ‘एवम् कर्तव्यमेवम् न कर्तव्यमित्यात्मको यो धर्म ना नीति’ नीति मजरी घाद्विवेद पर एक दूसरे प्रयोग में धर्म और नीति के अर्थों में एक सूक्ष्म अन्तर भी है। धर्म में ऐहिक लाभ-हानि अथवा व्यवहार की दृष्टि हमेशा मानदण्ड नहीं रहती। धर्म और ऐहिक का दृष्टि में पारस्परिक विरोध भी सम्भव है। धर्म ऐसी व्यवस्था में लाभ-हानि या व्यवहार बुद्धि की अपेक्षा भी कर सकता है। धर्म में अभ्युदय एवं निश्चयस का समन्वय है। उसके स्वरूप में चिरन्तनता है पर नीति ऐहिक लाभ-हानि या व्यवहार बुद्धि के अनुकूल बदलती रहती है। हमारे शब्दों में नीति सामयिक धर्म कही जा सकती है। वह जीवन की गुत्थियों को सुलभाने की, उसे सुखपूर्वक आगे बढ़ाने की कोई युक्ति, उपाय या चाल भी हो सकती है। धर्माचरण के प्रकार या गुत्थियों को सुलभाने के उपाय-इन दोनों ही अर्थों के मूल में जीवन का दृष्टिकोण नियामक बनकर रहता है। अतः एक प्रकार से जीवन तथा उसके विभिन्न पक्षों के दृष्टिकोण नीति ही है। अर्थनीति, राजनीति आदि शब्दों में नीति का यही अर्थ है। नीति का दृष्टिकोण वाला अर्थ अन्य अर्थों का नियामक होने के कारण उन सबके अन्तर्गत में प्रवाहित रहता है। इस प्रकार कुल मिलाकर नीति के दो अर्थ हैं एक व्यापक और दूसरा सकुचित। मंगल विधान एवं धर्माचरण के विभिन्न प्रकार व्यापक अर्थ हैं तथा व्यवहार पटुता या कुशलता के विभिन्न उपाय युक्ति और दृष्टिकोण सकुचित। इन दोनों ही दृष्टियों से काव्य का मूल्यांकन अपेक्षित है।

विहारी के नीति सम्बन्धी दोहों में मंगल विधान के किसी व्यापक, उदार एवं महान् विचारधारा की अपेक्षा जीवन की सुख-सुविधा के लिए अपेक्षित व्यवहार पटुता की नीतियाँ एवं सामान्य जीवन के अनुभवों को ही प्रमुख स्थान मिला है। वस्तुतः विहारी

ने अपने सम्पूर्ण काव्य में जीवन की जो कल्पना की है वह केवल हास्य-उल्लास, राग-रग एवम् भोग-विलास का ही सामान्य जीवन है। उस जीवन के कोई महान् आदर्श नहीं है, उसका कोई उच्च दर्शन नहीं है। उनके नीति सम्बन्धी दोहो की सख्या शृंगार सम्बन्धी दोहो की अपेक्षा है भी बहुत कम और उनमेंसे शृंगार के स्वर भ्रुकृत हो रहे हैं। अधिकांश में तो अनेक स्थानों पर वही स्वर अधिक मुखरित प्रतीत होता है। जैसे—

सम्पति केस सुदेस नर नमत दुहुक इक जानि ।

विभव सतर कुच नीच नर नरम विभव कीहानि ॥

जेती सपति कृपनि की तेती सूमति जोर ।

बढत जात ज्यो-ज्यो उरज त्यो-त्यो होत कठोर ॥

सगति दोषु लगे सबनु कहेति साचे बैन ।

कुटिल बक भ्रू सग भए कुटिल बक गति नैन ॥

उपरोक्त दोहो में शृंगार के स्वर इतने स्पष्ट एवं मुखर हैं कि नीति का केवल उन पर क्षीण आवरण भर रह गया है जैसे—प्रकृति चित्रण के अनेक स्थलों पर तुलसी का हृदय प्रकृति की अपेक्षा अप्रस्तुतविधान के रूप में लाये गए नीति-सिद्धांतों में अधिक रम गया है वैसे ही बिहारी का हृदय अप्रस्तुतविधान के लिए भी प्रयुक्त शृंगार की अनुभूति में ही अधिक रमा है। 'नही पराग नहि मधुर मधु,' 'जिन-दिन देखे वे कुसुम' जैसे प्रसिद्ध दोहो की मूल व्यंजना भी वास्तव में शृंगार ही है। पर बिहारी में शुद्ध नीति के दोहो का भी अभाव नहीं है। उनके विषय भी बहुविध हैं उन पर आगे विचार किया गया है।

किसी भी कवि पर नीति की दृष्टि से विचार करने से पूर्व नीति और काव्य के पारस्परिक सम्बन्ध को भी स्पष्ट रूप से निश्चित करके चलने की आवश्यकता है। काव्य का नीति से विषय और प्रयोजन दोनों ही दृष्टियों से सम्बन्ध है। नीति काव्य का प्रयोजन है, यह सिद्धांत चाहे सर्वमान्य न हो, पर कम से कम साहित्य चिंतकों का एक समुदाय काव्य को नीति से विच्छिन्न करके कभी नहीं देख सकता। 'शिवेतरक्षति तथा कान्ता-सम्मित' उपदेश भी काव्य के प्रधान प्रयोजनों में से है। यह भारतीयचिन्तन की सर्वमान्य धारणा है। पाश्चात्य चिन्तकों का भी एक बहुत बड़ा समुदाय उपदेश और नीति को काव्य का प्रमुख प्रयोजन मानता है। काव्य नीति का प्रत्यक्ष उपदेष्टा भी हो सकता है और परोक्ष प्रेरक भी। नीति के उपदेश उससे व्यंजित भी हो सकते हैं। व्यवहार पटुता की युक्ति, चाल आदि वाले अर्थ को ध्यान में रखकर नीति को काव्य का प्रयोजन मानने वाले समीक्षकों की सख्या भले ही बहुत थोड़ी ही हो, उनका सिद्धान्त कम दृढ़ आधार भित्ति पर खड़ा हुआ भी माना जा सकता है। पर मगल विधान के व्यापक सिद्धान्तों के अर्थ में नीति काव्य के मूल प्रयोजनों में से एक है, इस सिद्धांत को मानने वाले समीक्षकों की सख्या कम नहीं है और उनके द्वारा अपनाई गई भूमि भी पर्याप्त है।

काव्य और नीति का दूसरा सम्बन्ध विषय और विषयी का है। काव्य के अन्य विषयों की तरह 'नीति भी काव्य का एक विषय है। बिहारी के परिप्रेक्ष्य में पहले की अपेक्षा दूसरे ही पक्ष का अधिक महत्त्व है। पर इसका यह अभिप्राय नहीं है कि बिहारी

के काव्य का नैतिक मूल्यांकन नितान्त असमीचीन एव आरोप मात्र है। हाँ, यह निश्चित है कि विहारी रूढ़ एव सकुचित अर्थ वाली सदाचार या धर्म-नीति के प्रत्यक्ष उपदेष्टा तो नहीं कहे जा सकते हैं। वे तो शृंगारी जीवन के उन्मुक्त हास-विलास और उल्लास के कवि हैं। वे प्रेय के कवि हैं—श्रेय के उतने नहीं।

भक्ति-साहित्य ने जन-जीवन को एक उदार, व्यापक एवं स्वस्थ जीवन-दर्शन दिया। उससे मानवता के उस स्वरूप की प्रतिष्ठा हुई जिसमें आचार, व्यवहार आदि की सभी नीतियों का 'शाश्वत मंगल' से समन्वय हो सका। यह जीवन-दर्शन आज भी अधिकांश भारतीयों के जीवन-मूल्यों की आधार-शिला है। यद्यपि आज आमूल क्रान्ति लाने वाले परिवर्तनों के लक्षण भी स्पष्ट दीख रहे हैं। मध्यकाल में ही भक्ति, ज्ञान और वैराग्य के सम्मिलित दृष्टिकोण का एक रूप रुढ़िग्रस्त होकर पवित्रतावादी अतिवादिता को भी पहुँच गया तथा जीवन की सहज आकांक्षा काम और शृंगार को कुत्सित कहकर अस्वाभाविक रूप से उन्हें कुचलने का दम्भ भी भरने लगा। शृंगार सच्चे विरक्त के लिए चाहे आकर्षण का विषय न हो पर सामान्य जन के लिए तो वह जीवन का सहज रूप है। उसका अस्वाभाविक रीति से हनन केवल पाखण्ड है। इस शृंगार के प्रति बढ़ती हुई हीन दृष्टि तथा जीवन के सहज उल्लास के विरुद्ध बढ़ते हुए तथाकथित पवित्रतावादी निषेधात्मक दृष्टिकोण के विरुद्ध क्रान्ति के परिणामस्वरूप ही रीतिकाल में शृंगार का नद उमड़ पड़ा था। जीवन को अति पवित्रतावादी जड़ कारा से मुक्ति दिलाकर जीवन के उन्मुक्त उल्लास की अनुभूति में ही रीतिकाल का महत्त्व है। इसमें अतिरेक अवश्य हो गया था। यह बुद्धि उस जड़ कारा से मुक्ति दिलाने के लिए तथा तत्कालीन परिस्थितियों में सहज और स्वाभाविक थी। पर मूलतः जीवन का शृंगारमय उल्लास ही रीतिकालीन साहित्य की देन है। जीवन-मूल्य का यही स्वरूप उसके द्वारा स्वीकृत हुआ है। रीतिकाल के इस महत्त्व एव स्वरूप की प्रतिष्ठा में विहारी का योगदान किमी से भी कम नहीं है। भक्ति साहित्य द्वारा उद्भावित स्वस्थ, मंगलमय एव व्यापक जीवन-दर्शन को जीवित रखना, उसमें नूतन प्राण स्पन्दन फूँक सकना या उदात्त जीवन-दर्शन दे सकना तो रीतिकाल की प्रतिभाओं के लिए सम्भव न था, पर काम-भावना को दमित होकर कुण्ठा में परिणत होने से बचा लेने का कार्य रीतिकाल ने किया। इससे जीवन पुनः स्वस्थ दिशा को अपना सका। जीवन आध्यात्मिकता और पारलौकिकता मात्र को जीवन का लक्ष्य न समझकर ऐहिक जीवन के उल्लास का भी स्वागत कर सका। यह भी मंगल-विधान ही है। इसका भी नीति के व्यापक स्वरूप में अन्तर्भाव है। इसी व्यापक दृष्टि ने रीतिकाल और विहारी का मूल्यांकन अपेक्षित है। इस प्रकार एक सीमा तक जीवन के सहज उल्लास एव उसकी यथार्थ अनुभूति के चितरे विहारी के काव्य का मंगल के व्यापक स्वरूप से अन्तर्विरोध नहीं। रीतिकाल के इस नैतिक मूल्य में विहारी का योगदान महत्त्वपूर्ण है। शृंगार के प्रति बढ़ती हुई अस्वाभाविक लज्जा एव हीन-भावना तथा तदजनित कुण्ठा को रोकने के लिए विहारी को स्थान-स्थान पर समाज के द्वारा मान्य आचार नीति से घोषित निषिद्ध पथों का भी वर्णन करना पड़ा है। मयोग शृंगार के नग्न-चित्रण एव परकीया प्रमग इसके प्रमाण हैं। मोटे रूप में यह कहना भी असमी-

चीन नहीं है कि वे शृंगार, नीति के प्रेरणादायक कवि तो हैं ही । पाठक 'शृंगार' और 'काम कला' की व्यवहार कुशलता एवं चतुराई का पाठ तो कुछ पढ़ ही लेता है । रीतिकाल के काव्य के मूल प्रयोजनो में से यह भी एक प्रयोजन है । रीतिकाल के परिप्रेक्ष्य में इस प्रयोजन का भी व्यवहारविदे में अन्तर्भाव है । विहारी इस क्षेत्र के सीधे उपदेशक या शिक्षक तो नहीं हैं जो काम-शास्त्र के प्रणेता की तरह आचरण का सीधा आदेश देते । पर उनका शृंगार-चित्रण इतना आकर्षक एवं सूक्ष्म निरीक्षण पर आधारित प्रतीत होता है कि पाठक में सहज ही अनजाने में इस कला की चतुराई के सस्कार जमा देता है । शृंगार नीति के अतिरिक्त विहारी समय की पहिचान, सहिष्णुता, अपने पराये का भेद ज्ञान आदि व्यवहार-पटुता के लिए अपेक्षित अन्य नीतियों की भी सामान्य प्रेरणा दे देते हैं ।

विहारी के दोहों को विषय की दृष्टि से शृंगार, भक्ति, नीति, प्रकृति आदि अनेक शीर्षकों में बाँट सकते हैं । पर उनका प्रधान विषय शृंगार ही है । प्रत्येक युग की परिस्थितियाँ उस युग के साहित्य को नियंत्रित करती हैं । रीतिकाल की सामाजिक एवं राजनीतिक अवस्थाओं तथा उस काल के जीवन-दर्शन ने विहारी के नीति साहित्य को भी स्वरूप प्रदान किया है । शृंगार भावना एवं उन्मुक्त भोग की आकांक्षा उस युग के जीवन के प्रमुख स्वर है । इनके साथ ही उस काल में राजनीतिक चेतना का भी नितान्त अभाव नहीं था । विहारी का जीवन-दर्शन प्रमुखतः शृंगार भावना से ही आक्रांत है पर उसमें, राजनीतिक चेतना भी स्पष्ट है । इस सबका विहारी के नीति-साहित्य पर गहरा प्रभाव है । विहारी का प्रकृति चित्रण शृंगार परक है, उसका तो उद्दीपन विभाव में साधारणतः अन्तर्भाव माना ही जा सकता है । इस प्रकार वह शृंगार का पोषण करती है । पर विहारी के नीति तथा भक्ति सम्बन्धी दोहों पर भी शृंगार की गहरी छाप है । यह अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि कतिपय दोहों तो नीति के आवरण में वास्तव में शृंगार की ही अनुभूति है । ऊपर इस प्रसंग को कई उदाहरणों से स्पष्ट किया जा चुका है । विहारी की नीति सम्बन्धी धारणा में काम-कला की पटुता के उपदेशों तथा युक्तियों का कम महत्त्व नहीं है । इस प्रकार विहारी की शृंगार भावना का स्वर उसके अधिकांश नीति साहित्य के मूल में है । पर शृंगार भावना से मुक्त दोहों भी हैं । धर्माचरण सामाजिक व्यवहार, राजनीति, अर्थनीति, सामान्य ज्ञान, जीवन के विश्वास आदि से सम्बन्ध रखने वाले विहारी के नीति वाक्यों में भी अनुभूति की तीक्ष्णता एवं ज्ञान की सूक्ष्मता तथा विस्तार के दर्शन होते हैं ।

विहारी के नीति साहित्य में अपने युग का जीवन सम्बन्धी दृष्टिकोण पूर्णतः ओत-प्रोत है । उससे स्पष्ट है कि विहारी जीवन से आँख बन्द करके केवल कल्पनालोक में शृंगार के भावलोक में विचरण करने वाले मात्र नहीं थे । उन्हें राजनीतिक पराधीनता एवं समाज तथा व्यक्ति के जीवनादर्शों की पतनशीलता के प्रति सजगता भी थी । हिन्दू राजाओं में पराधीन वृत्ति के कारण विवेक नहीं रह गया था । वे अपने को ही सताने में ग़ूरवीरता, कर्तव्यपरायणता एवं धर्म के दर्शन करने लगे थे । इससे विहारी के मर्म को आघात लगा है और उससे अन्योक्ति के आवरण में उन राजाओं को चेतावनी दी

है ।^१ बादशाह तथा देगी राजाओ के दुहरे शासन से प्रजा कितनी दुखी थी इस व्यथा की चेतना भी विहारी मे है ।^२ युग की परिस्थितियों, विहारी की अपनी अभिरुचियों तथा मुक्तक शैली ने इस मर्म-व्यथा को इतना अधिक स्पष्ट एवं मुखर नहीं होने दिया है कि यह काव्य का एक स्वतन्त्र विषय बन पाती । इस व्यथा मे सम्पूर्ण युग को नव चेतना से अनुप्राणित कर देने की क्षमता थी । पर यह उस युग की और विहारी की शक्ति से परे की बात भी थी । उसके पास इतनी व्यापक, उदार एवं महान जीवन दृष्टि तथा अन्याय के विरोध के लिए अपेक्षित आक्रोश और साहस का अभाव था । फिर भी यह अनुभूति विहारी मे नीतिकाव्य का रूप धारण किये बिना भी नहीं रह सकती थी । मर्म को स्पर्श करने वाली उक्त प्रकार की अनुभूतियाँ जब किसी कवि मे विम्व-विधान का प्रश्रय लेकर रस-सृष्टि नहीं कर पाती, स्वतन्त्र काव्य नहीं बन पाता, सहृदयश्लाघ्यत्व के प्रधान एवं स्वतन्त्र विषय नहीं हो पाती, जब वे स्वयं नहीं अपितु उनके द्वारा ध्वनित एवं सहज निष्कर्ष के रूप मे प्राप्त उपदेशात्मक तत्त्व ही प्रधान हो जाते हैं तो इस काव्य की सृष्टि नहीं होती अपितु कवि हृदय से नीति वाक्य ही निसृत होते हैं । विहारी के इस प्रकार के नीति वाक्यों के लिए भी यही बात कही जा सकती है । विहारी का यह आक्रोश, यह मर्मव्यथा जन-जागरण नहीं कर पाये वे जन-जीवन को वीर रस या रौद्र रस मे आह्लावित नहीं कर सके । इनसे या तो विवगता की अनुभूति जागी अथवा व्यवहार कुशल बनने की आकांक्षा मात्र । वह आकांक्षा ही विहारी मे नीति बन गई ।

भक्ति की तरह नीति भी अत्यन्त व्यापक भाव है । उसमे जीवन की अनेक अनुभूतियाँ पोषक होकर आ सकती है । शृंगार-भक्ति, वात्सल्य-भक्ति आदि मे जैसे शृंगार वात्सल्य आदि भक्ति के विषय या उपाधि मात्र है । मूलतः वह अनुभूति भक्ति है । इसी प्रकार नीति भी अपने आपको अनेक उपाधियों मे अभिव्यक्त करती है । जब उत्साह, करुणा आदि स्वयं प्रधान रूप से सहृदयश्लाघ्यता को प्राप्त होते हैं तो वीर, करुण आदि काव्यों की सृष्टि होती है । पर जब वे अनुभूतियाँ मगल या धर्म रूप नीति अथवा ऐहिक जीवन की गति को सहज और सरल बनाने के उपायों की आकांक्षा एवं उपदेशात्मकता के विषय बनकर गौण हो जाती हैं और अपनी रमणीयता को धर्म या नीति की रमणीयता मे पर्यवसित कर देती हैं तब नीति काव्य की सृष्टि होती है । इसके भी तीन स्तर हैं जैसा कि आगे स्पष्ट किया गया है । नीति अपनी सात्त्विकता की चरम परिणति पर धर्म की ही अनुभूति है । अतः मूलतः विशुद्ध एवं व्यापक नीति काव्य धर्म का ही रसात्मक बोध है । ऐहिक जीवन की सुख-सुविधा के लिए अपेक्षित युक्ति या उपाय वाले अर्थ मे भी नीति काव्य स्तर पर पहुँचकर रसात्मक होती है । पर साधारणतः यह स्तर सूक्ति का ही स्तर है । यह अत्यन्त स्पष्ट है कि विहारी धर्म के रसात्मक बोध वाले स्तर को

१ स्वारथ सुकृत न श्रम वृथा देखि विहग विचारि ।

वाज पराए पानि परि तू पछीनु न मारि ॥

२ दुसह दुराज प्रजानि कौं, क्यो न बढे अति द्वद ।

अधिक अधेरो जग करें, मिलि भावस रवि चद ॥

तो छू भी नहीं सके । ऐहिक स्तर वाली नीति की भी रस के स्तर की अनुभूतियों में प्रायः विरलता ही है । वे प्रधानतः सूक्ति स्तर के कवि हैं ।

मानव-स्वभाव एवं लोक-व्यवहार के ज्ञान ने भी बिहारी को नीति के दोहों के लिए अनेक विषय दिये हैं, जैसे सगति का दोष, नीच का स्वभाव^१, सत्पुरुष की विनम्रता^२, धनमद, गुणों का आदर, असहृदय एवं गुण-ग्राहकता से हीन व्यक्ति का आचरण^३, याचक की हीन भावना, खल से भय की नीति^४, गुणहीन का सम्मान, वैभव से विगड़ा स्वभाव, अपात्र की प्रतिष्ठा, बड़ों की मर्यादाहीनता^५, स्वभाव की दुरतिक्रमता^६, समय का फेर,^७ अवसर की पूजा,^८ पुराणमित्येव न तु साधु सर्वम्,^९ पद का लोभ,^{१०} अनुपयुक्त व्यक्ति

-
- १ नए बिससिये लखि नये, दुर्जन दुसह सुभाय ।
आटें परि प्रानन हरे, काटें लौं लगि पाय ॥
 - २ नर की अरु नल नीर की गति एकै करि जोइ ।
जे तौ नीचौ ह्वै चलै, ते तौ ऊँचौ होइ ॥
 - ३ को कहि सके बड़ैनु सो, लखे बड़े हू भूल ।
दीनै दई गुलाब की, इनु डारनु ये फूल ॥
 - ४ बसै बुराई जासु तन, ताही कौ सनमानु ।
भलौ भलौ कहि छोड़िये, खोटे ग्रह जपु दानु ॥
 - ५ ओछे बड़े न हवै सकें, लगौ सतर हवै गैन ।
दीरघ होहि न नैक हूँ, फारि निहारै नैन ॥
 - ६ अरे परेखौ को करै, तुम्हीं विलोकि विचारि ।
किहि नर, किहि सर राखियै, खरै बड़ै परिवारि ॥
 - ७ मरतु प्यास पिंजरा पर्यौ, सुआ समै के फेर ।
आदरु दै दै बोलियत, बायसु बलि की बेर ॥
 - ८ दिन दसु आदरु पाइकें, करि लै आपु बखानु ।
जौं लगि काग सराध पखु, तौं लगि तो सनमानु ॥
 - ९ जदपि पुराने वक्र तऊ, सरवर निपट कुचाल ।
नये भये तु कहा भयो, ये मनहरन मराल ॥
 - १० गहै न नैकौ गुन-गरवु, हँसौ सबै ससार ।
कुच उच्च पद-लालच रहै, गरै परै हूँ हार ॥

का साथ,^१ प्रेम की अनन्यता,^२ सच्चे प्रेमी का स्वभाव,^३ सूम का स्वभाव,^४ तुच्छ का महत्व,^५ धन-सचय,^६ आदि । विहारी के उपर्युक्त विषयो के दोहे सूक्तियाँ हैं । रस-प्रवाह मे बहा देने वाली भाव प्रवणता के दर्शन इन दोहो मे प्रायः दुर्लभ हैं । इनमे हल्की भाव-चमत्कृति के साथ जीवन के विभिन्न क्षेत्रो की दृष्टियाँ मिलती हैं । अतः ये सूक्तियाँ ही हैं । इनका मूल प्रयोजन व्यवहार कुशलता का उपदेश है, इससे इन सभी का अन्तर्भाव नीति साहित्य मे हो जाता है । विहारी का कोई उच्च एव उदात्त जीवन-दर्शन तो नहीं, पर उनमे व्यावहारिक जीवन के अनुभवो की समृद्धि का अभाव भी नहीं । यह इन नीति के दोहो से अत्यन्त स्पष्ट है । विहारी के गणित, ज्योतिष आदि शास्त्रो के ज्ञान का प्रभाव भी इन दोहो मे मिलता है । विहारी ने अपनी नीति सम्बन्धी दृष्टियो के प्रतिपादन मे शास्त्र-ज्ञान एव लोक प्रचलित विश्वासो का उपयोग अप्रस्तुत विधान या अलंकार विधान के साधन के रूप मे किया है । इससे विषय को हृदयगम कराने मे अधिक सफलता मिल सकी है । विहारी मे नीति के किसी भी क्षेत्र की सर्वांगीणता अथवा पर्याप्त विस्तार के दर्शन नहीं होते । इससे आचार-नीति, कूटनीति, अर्थनीति आदि मे से किसी भी एक विषय को लेकर विहारी का अपना स्वतन्त्र सर्वांगीण दृष्टिकोण या दर्शन है, ऐसा कहना संभव नहीं । विहारी के इन दोहो मे उनके अनेक विषयो पर केवल फुटकर विचार मात्र है । इन दोहो मे विहारी के सामान्य लोक व्यवहार के ज्ञान एव व्यवहार-कुशलता के संकेत मात्र मिलते हैं । गुण-ग्राहकता के अभाव

-
- १ जनमुजलधि, पानियु विमलु, भौ जग आधु अपारु ।
रहै गुनी ह्वै गर पर्यौ, भलै न मुकता-हारु ॥
- २ चितु दै देखि चकोर त्यो, तीजें भजै न भूख ।
चिनगी चुगै अगार की, चुगै कि चद मयूख ॥
और भी—
ढेर ढार, तेहीं ढरत, तीजें ढार ढरै न ।
क्यो हूँ आनन आन औँ, नैना लागत नैन ॥
- ३ सरस कुसुम मडरात अलि, न झुकि झपटि लपटात ।
दरसत अति सुकुमारता, परसत मन न पत्यात ॥
- ४ जेती सपति कृपन कौँ, तेती सूमति जोर ।
बढत जात ज्यो-ज्यो उरज, त्यो-त्यो होत कठोर ॥
- ५ विषम विषादित की तुषा, जिये मतीरनु सोधु ।
अमित, अपार, अगाध-जलु, मारौ मूड पयोधि ॥
और भी—
कैसे छोटे नरनु तें, सरत वडन कै काम ।
मढ़्यौ दमामा जातु क्यो, कहि चूहे के चास ॥
- ६ मीत न नीत गलीतु ह्वै, जो धरिये धनु जोरि ।
खाएँ खरचै जौ जुरै तौ जोरिये करोरि ॥

असहृदय व्यक्तियों के सहवास^१ तथा समय के फेर से जनित वेदना में विहारी की अपने व्यक्तिगत जीवन की अनुभूति भी भाँक रही है। विहारी के सम्पूर्ण साहित्य का प्रधान स्वर तो काम-कला का उपदेश देना माना जा सकता है। पर व्यक्तिगत जीवन की व्यथा तथा उसके परिणामस्वरूप अगीकृत सहिष्णुता आदि की व्यवहार कुशलता की नीति को हम विहारी के नीति साहित्य की प्रमुख स्थापनाओं में स्थान दे सकते हैं।

अनुभूति की हृदय-स्पर्शिता तथा अभिव्यक्ति की रम्यता के स्तर के आधार पर नीति काव्य के तीन रूपों की कल्पना की जा सकती है, नीतिकाव्य, सूक्ति काव्य तथा पद्य। यह नीति काव्य का विभाजन नहीं अपितु उसके काव्यत्व के स्तरों का निरूपण मात्र है। शुक्लजी के शब्दों में 'जो उक्ति हृदय में कोई भाव जाग्रत कर दे वह तो है काव्य, जो उक्ति केवल कथन के ढग के अनूठेपन, रचना-वैचित्र्य, चमत्कार, कवि के प्रम या निपुणता के विचार में हो प्रवृत्त करे, वह है सूक्ति'। जब कोई विचार, घटना या वर्णन गद्य का आश्रय न लेकर पद्यात्मकता का आश्रय ले लेता है तब उसे हम कविता नहीं 'पद्य' कहते हैं। उसमें भाव-सौंदर्य और काव्यत्व का सस्पर्श नहीं हो पाता है। उसे काव्य कहना काव्य शब्द का शास्त्रीय एवं वैज्ञानिक प्रयोग नहीं अपितु शिथिल एवं अशास्त्रीय प्रयोग मान है। प्राचीन काल में गणित जैसे विषय भी पद्य में लिखे जाते थे। पर वे काव्य पद से अभिहित नहीं होते थे। काव्य के कुछ विषय ही अपने आप में इतने स्थायी महत्त्व के होते हैं कि वे हर स्तर के कवि को सृजन की प्रेरणा देते हैं। काव्य की रमणीयता के दो आधार हैं, एक विषय और दूसरा कवित्व। नाटक के प्रसंग में इन दोनों तत्त्वों को क्रमशः लोकधर्मी एवं नाट्यधर्मी के नाम से अभिहित किया गया है। काव्य अथवा नाटक में इन दोनों तत्त्वों का नितान्त पृथक्करण अथवा दोनों में से एक का अभाव तो संभव नहीं। हाँ, समझने भर के लिए इनको पृथक् करके देखा जाता है और उनमें से एक का पलड़ा भारी भी हो सकता है। कुछ विषय ऐसे होते हैं जिनमें जन-मानस को तरंगित तथा जन-जीवन को प्रभावित करने की क्षमता स्वतः अन्य विषयों से अधिक होती है। नीति भी उनमें से एक है। यही कारण है कि भारतीय वाङ्-मय में नीति साहित्य का बहुत अधिक महत्त्व है। नीति-साहित्य की दृष्टि से भारतीय वाङ्-मय विश्व में सर्वोपरि—इस बात को तो विण्टरनिट्ज ने भी स्वीकार किया है। नीति की सूक्ति और पद्य स्तर की रचनाओं की भी साहित्य का पाठक उपेक्षा नहीं कर

१ कर लँ सूँधि सराहि कै, रहे सबै गहि मोन ।

गधी अध गुलाब को गवई गाहकु कौनु ॥

रे हसा वा नगर में जँयो आपु विचारि ।

कागनि सो जिनि प्रीति करि कोकिल दई बिड़ारि ॥

करि फुलेल को आचमनु मीठो कहत सराहि ।

रे गधी ! मति अध तू इतर दिखावत काहि ॥

पाता है। यही कारण है कि नीति-साहित्य के परिपेक्ष्य में इन तीन स्तरो का विवेचन अपेक्षाकृत अधिक समीचीन प्रतीत होता है। शृंगार आदि किसी भी विषय को लेकर रची जाने वाली रचनाओं के सम्बन्ध में काव्य के इन स्तरो की बात कही जा सकती है। पर नीति के सम्बन्ध में इस प्रकार के स्तर-विभाजन की उपयोगिता व्यवहार की दृष्टि से अधिक है।

धर्म या मगल-रूप नीति की रमणीयता को हृदय से साक्षात्कार कराने वाले रस-सिद्ध कवि विरले होते हैं। इसके लिए जीवन की दार्शनिक एवं आध्यात्मिक गहराई के साथ उसके अत्यन्त उदात्त तथा विराट् स्वरूप के हृदय से साक्षात्कार की आवश्यकता होती है। कवि को उस अनुभूति में उस जीवन-दर्शन में अपने अह को तदाकार करना पड़ता है। यह तो उपनिषदों के ऋषियों, वाल्मीकि, कालिदास, तुलसी, कबीर जैसी महान् आत्माओं के लिए ही संभव है। इसी कारण नीति क्षेत्र में इस स्तर के कवियों की विरलता है। बिहारी इस स्तर के कवि तो नहीं है। उनकी नीति सम्बन्धी धारणाएँ धर्म और मगल के उस स्वरूप का साक्षात्कार नहीं करा पाती हैं। यह तो हम ऊपर भी स्पष्ट कर चुके हैं। पर बिहारी के नीति सम्बन्धी दोहों में कतिपय ऐसे छन्द अवश्य हैं जिनको हम ऐहिक नीति काव्य की श्रेणी में रख सकते हैं। वस, इन दोहों में हृदय को स्पर्श करने की क्षमता अन्यो की अपेक्षा अधिक है। पर ये भी रस प्लावित एवं आत्म-विभोर कर देने वाले दोहे नहीं हैं। बिहारी के दोहों में रस-प्लावन की अपेक्षा कथन का अनूठापन ही प्रायः अधिक मिलता है। शुक्ल जी ने मुक्तक रचनाओं में रस-प्रवाह की ही नहीं अपितु रस के छोटों की ही स्थिति मानी है। वैसे मुक्तक रचनाओं में भी सहृदय को रस-सिन्धु में डुबो देने की क्षमता जाग सकती है। बिहारी के शृंगारी दोहों के ऐसे उदाहरण विरल नहीं। बिहारी के नीति सम्बन्धी दोहों में ऐसे प्रायः नहीं हैं। इन नीति सम्बन्धी दोहों में मूल में भी विशुद्ध नीति की अपेक्षा शृंगारिकता, व्यवहारज्ञान या राजनीति के अनुभवों से जनित मर्मस्पर्शिता ही अपेक्षाकृत अधिक है। इससे इनमें भी मगल विधान की उच्च-भूमिका को स्पर्श कर सकने की गरिमा नहीं अपितु तत्कालीन नागर एवं शिष्ट लोगो के लिए अपेक्षित व्यवहार-पटुता या हृदय की द्रवणशीलता भर का साक्षात्कार होता है।

नाहि पराग नाहि मधुर मधु, नाहि विकास इहि काल ।

अली कली ही सो विध्यो, आगे कौन हवाल ॥

जिन दिन देखे वे कुसुम गई सु बीति बहार ।

अब अलि रही गुलाब की अपट कटीली डार ॥

हल्की-सी सहानुभूति के साथ एक उपदेश की जो वृत्ति इन दोहों में है, वही इनको नीति काव्य बना रही है अन्यथा ये शृंगारी दोहे हैं। शृंगार भावना की गूढ़ व्यञ्जना का स्पर्श इनकी मार्मिकता को बढ़ाने वाला है। इसी प्रकार अपने स्वामी को प्रसन्न करने के लिए निर्दोष एवं क्षीण-शक्ति वाले अथवा अपने ही व्यक्तियों को न सताने की मर्मस्पर्शी प्रेरणा भी एक स्थान पर बिहारी ने दी है

स्वारथ सुकृत न श्रम वृथा देखि विहग विचारि ।

बाज पराए पानि परि तू पंछीनु न मारि ॥

इसमे तत्कालीन राजनीति को ध्यान मे रखते हुए जयसिंह को उपदेश भी है ।

जब कोई कवि आभ्यन्तर रमणीयता तक नहीं पहुँच पाता है तो उसे बाह्य सौन्दर्य से सन्तोष करना पड़ता है । वह भाव की रमणीयता के स्थान पर उक्ति, चमत्कार, विचारों की सूक्ष्मता, तीक्ष्णता अथवा प्रौढ़ता के आनन्द को ही प्रतिष्ठित कर लेता है । सर्जन जब काव्य स्तर तक—रस की अवस्था तक—नहीं पहुँच पाता है तो चमत्कार, उक्तिवैचित्र्य या बौद्धिकता तक रह जाता है । आधुनिक साहित्य की सृजनात्मकता मे रस की भूमिका तक पहुँचने वाली रचनाओं की कमी है । वे प्रायः चमत्कार या बौद्धिकता के स्तर तक ही रह जाती हैं । उनकी रमणीयता का मूल बौद्धिकता ही है और उनका संवेदन भी बुद्धि के स्तर तक ही रहता है, हृदय मे कम ही प्रवेश कर पाता है । जीवन की सामयिक समस्याओं पर विचार या दृष्टिकोण देना आज के साहित्य का प्रधान उद्देश्य है । अतः आधुनिक साहित्य को व्यापक अर्थ मे नीति साहित्य कह सकते हैं । सूक्ष्म दृष्टि से विचार करने पर आज साहित्य का मूल प्रयोजन रसबोध नहीं अपितु जीवन-दृष्टि देना है । इस प्रकार व्यापक अर्थ मे नीति ही उसका मुख्य प्रयोजन है । ऐसे ही स्थलों को काव्य के प्रकृत स्वरूप से पृथक् करने के लिए सूक्ति शब्द का प्रयोग करना पड़ता है । इससे नीचे तो कवि सूक्ति के स्तर पर भी नहीं टिक पाता और छंद के आवरण मे उसका शुद्ध उपदेशक या चिन्तक रूप ही प्रकट हो पाता है । ऐसे सूक्ति और पद्य के स्थलों की मध्यकालीन नीति-साहित्य मे प्रचुरता है । विहारी के नीति-साहित्य का कवित्व प्रायः बौद्धिकता, चमत्कार और कथन के वैचित्र्य पर ही आधारित है । अतः उनके नीति सम्बन्धी दोहों मे से अधिकांश का अन्तर्भाव सूक्तियों मे ही होता है, नीति काव्य मे नहीं । ऊपर हमने कतिपय ऐसे दोहों का विश्लेषण किया है जिनमे कवित्व के दर्शन होते हैं और वे नीति काव्य की श्रेणी मे आते हैं । पर ऐसे दोहों की संख्या बहुत कम है । विहारी के कुछ दोहों मे केवल तथ्य-कथन अथवा सिद्धान्त निरूपण भर है । इनमे चमत्कार जनित हृदयस्पर्शिता का वह रूप भी नहीं है, जिससे उनको सूक्ति भी कहा जा सके । ऐसी रचनाओं को पद्य कहना अधिक समीचीन है । राजा, पातक और रोग की अदम्य शक्ति का निरूपण करने वाले इस दोहे मे पद्यत्व ही है ।^१ वैसे खीच-तान कर इसमे वैयक्तिक अनुभूति की ध्वनि से कवित्व का स्पर्श भी सिद्ध किया जा सकता है । पर यह अत्यन्त गूढ़ व्यञ्जना का उद्घाटन भर होगा । कुछ पद्यों मे अलंकार के प्रयोग से हल्का चमत्कार भी आ गया है ।^२ इससे कुछ और बढ़कर अन्योक्ति, अर्थान्तरन्यास आदि के आवरण मे कही हुई उक्तियाँ ऊपर से पद्य प्रतीत होती हुई भी वास्तव मे सूक्ति ही

१ कहै इहै सब सुति सुमति, इहै सयाने लोग ।

तीनदबावत निसक ही, पातक, राजा, रोग ॥

२ नए बिससिये लखि नये, दुर्जन दुसह सुभाय ।

आँटे परि प्रानन हरै, काटे लौ लागि पाय ॥

है।^१ कवित्व के स्तर की दृष्टि से बिहारी के नीति सम्बन्धी दोहो को पद्य, सूक्ति और काव्य इन तीन विभागो मे बाँट ही सकते हैं। पर पद्यत्व के सूक्ति मे तथा सूक्ति के कवित्व मे क्रमशः सक्रमण के उदाहरण भी बिहारी के नीति सम्बन्धी दोहो मे मिल जाते हैं। इस प्रकार कवित्व के अनेक स्तरों के उदाहरण बिहारी के नीति-साहित्य मे उपलब्ध हैं। पद्य से काव्यत्व की ओर क्रमशः बढ़ते हुए स्तर की दृष्टि से बिहारी के दोहो का सकलन करने से अनेक स्तर अत्यन्त स्पष्ट दृष्टिगत होने लगते हैं। वैसे बिहारी का मन शृंगार मे जितना रमा है उतना नीति मे नहीं। अतः उसके नीति-साहित्य मे काव्य स्तर के दोहो की विरलता और सूक्ति स्तर के दोहो का प्राचुर्य तो स्पष्ट है ही।

धर्म के रसात्मक बोध रूप नीति काव्य की तो शैली ही रसोक्ति होती है। अतः शैली का प्रसाद गुण तो उस काव्य के प्राण ही है। पर ऐहिक स्तर के नीति साहित्य का प्रमुख प्रयोजन रस बोध अथवा चमत्कार सृष्टि की अपेक्षा धर्माचरण की शिक्षा अधिक होता है। इस उपदेशात्मकता तथा बौद्धिकता के कारण नीति-साहित्य का अभिव्यजना पक्ष अपेक्षाकृत अधिक सरल-स्पष्ट एवं सुबोध होता है। नीति कवि गूढ़ व्यजना तथा लाक्षणिकता वाली शैली का प्रयोग प्रायः कम ही करता है। वह व्यजना तथा लक्षणा की अपेक्षा अभिधा के क्षेत्र मे अधिक विचरण करता है। उसकी व्यजना और लक्षणा भी अगूढ़ ही अधिक होती है। वह उलझे हुए अलंकारों अथवा अलंकारों की झडी से अपनी रचना को बोझिल नहीं कर सकता है। कारण स्पष्ट है। नीति-काव्य का पाठक सामान्य जन होता है। थोड़ी सवेदन-शीलता के साथ लोक-व्यवहार के लिए अपेक्षित युक्तियों या दृष्टिकोणों को ग्रहण कर लेना अथवा उनके कथन के अनूठपन से चमत्कृत हो जाना, यही नीति-साहित्य के पाठकों से अपेक्षा है। शृंगार, भक्ति, दर्शन, आदि के लिए सहृदयता और बौद्धिकता का जो स्तर तथा प्रकार अपेक्षित है, वह इस नीति-साहित्य के लिए नहीं। नीति-साहित्य और उसके पाठक की मूल प्रकृति ने उसे अभिव्यजना की सरलता और स्पष्टता प्रदान की है। यही कारण है कि अत्यधिक गूढ़ दार्शनिक अभिरुचि, कल्पना की ऊँची उड़ान या वक्रोक्ति शैली का कवि प्रायः नीति-साहित्य का सृजन नहीं करता है। अगर करता है तो वह अपेक्षाकृत बहुत ही सरल एवं सुबोध स्तर पर उतर आता है। इस प्रकार रसोक्ति और स्वभावोक्ति ही वक्रोक्ति नहीं, नीति-साहित्य की प्रकृति के अनुरूप शैलियाँ हैं। यही कारण है कि बिहारी भी अपने नीति के दोहो मे प्रायः स्वभावोक्ति के स्तर पर ही है।

बिहारी के शृंगार साहित्य मे पद-पद पर परिलक्षित होने वाले भाव का गाम्भीर्य एवं गूढ़ता कल्पना की सजीवता एवं उड़ान, कथन का अनूठापन अलंकारों की सूक्ष्म व्यजना तथा भाषा की लाक्षणिकता नीति-साहित्य मे नहीं है। अभिव्यजना, अलंकार-नियोजन, एवं शब्द-चयन सभी दृष्टियों से बिहारी का नीति-साहित्य अपेक्षाकृत सरल

१ सीतलतार सुवास की घटे न महिमा मूर।

पीनस वारे ज्यों तज्यो सोरा जानि कपूर ॥

एव सुबोध है । शिक्षा ग्रहण करने अथवा उपदेश देने की भावना मूल में होते हुए भी विहारी ने उपदेशात्मक शैली को नहीं अपनाया है । उन्होंने सूक्ति अथवा अन्योक्ति पद्धति को ही ग्रहण किया है । विहारी के नीति दोहों में अर्थान्तरन्यास, उदाहरण^१ आदि कई अलंकारों का पर्याप्त प्रयोग है । पर वास्तव में अन्योक्ति ही प्रधान है । अन्य अलंकारों वाले भी कई दोहे ऐसे हैं जिनके मूल प्रयोजन पर विचार करने से उनमें अन्योक्ति की ध्वनि स्पष्ट परिलक्षित होती है । अन्योक्ति तो नीति साहित्य के प्राण ही है ।

बहकि बडाई आपनी कत राचति मति मूल ।

बिनु मधु मधुकर के हिये, गडे न गुडहर फूल ॥

इसमें मधुकर आदि में श्लेष का सौन्दर्य है । पर वास्तविक सौन्दर्य अन्योक्ति के पर्यवसान में ही है । 'जिन दिन देखे वे कुसुम', 'नहि पराग नहि मधुर मधु' 'स्वारथ सुकृत न श्रम व्यथा' आदि में जो विहारी का कवित्व निखरा है उसका मुख्य श्रेय अन्योक्ति को ही है । विहारी की अन्योक्तियों की गणना हिन्दी साहित्य की सर्वोत्कृष्ट अन्योक्तियों में निःसंकोच की जा सकती है ।

१ अर्थान्तरन्यास—

बडे न हुजै गुनन विन विरद बडाई पाय ।
कहत धतूरे सो कनक गहनो गढो न जाय ॥

दृष्टान्त—

नीच हियै हुलसौ रहे गहै गेंद को पोत ।
ज्यो ज्यो माथे मारिये, त्यो त्यो ऊँचो होत ॥

प्रतिवस्तुपमा,—

चटक न छाँड़त घटत हूँ सज्जन नेह गम्भीर ।
फीके परै न बरु घटै रग्यौ चोल रग चीर ॥

उदाहरण—

बुरो दुराई जो तजै तो चित खरौं सकात ।
ज्यो निकलक मयक लखि गनै लोग उतपात ॥

सतसई में प्रकृति-चित्रण

डॉ० किरणकुमारी गुप्ता

आदि मानव ने जब नेत्रोन्मीलन किया तो धरित्री ने उमे अपनी दुलार भरी गोद मे ले लिया, मृदु समीर ने झुलाया, व्रीचियों ने लोरियाँ गाई, अरुण ने अनुराग-रजित आलोक दिया और इन्दु-रश्मियों ने चारु चुम्बन से उमे गद्गद् कर दिया। मानव और प्रकृति का यह साहचर्य चिरन्तन हो गया। इस शाश्वत सम्बन्ध के परिवेश मे ही वह कभी उसके अभिनव शृंगार पर मुग्ध होता, कभी उसकी क्षुब्ध भगिमा से भीत होता कभी नतजानु हो उससे उपदेश और आदेश प्राप्त करता, कभी अपने प्रिय के अग-प्रत्यगो का उममे सादृश्य ढूँढता, कभी अपने प्रिय के हर्ष-विपाद को प्रकट कर हृद्-भार को हलका करता और कभी प्रकृति के अन्तर मे प्रवेश कर सूक्ष्मातिसूक्ष्म परम सत्ता का अनुभव करता। मानव का प्रकृति के प्रति यह अनेकांगी सम्बन्ध सर्वदेगीय और सर्वयुगीन हो गया। युग-युग मे देश और काल की सीमा ने उसके दृष्टिकोण की दिशा भले ही परिवर्तित कर दी हो किन्तु उसका प्रवाह अवरुद्ध कभी नहीं हुआ।

रीतियुग सामन्तीय युग था। स्वयं सम्राट् और उनके अधिकृत नृपति, उच्च पदो पर प्रतिष्ठित कर्मचारी एवं भू-स्वामी सभी विलास, वैभव और ऐश्वर्य के सागर मे निमज्जित थे। जहाँगीर की विलास-प्रियता और शाहजहाँ के कला-प्रेम ने एक ओर मुरा, सुन्दरी, चपक, नृत्य, संगीत तथा ललित कलाओं को महत्त्व दिया, दूसरी ओर कलाकारों तथा काव्यकारों को प्रश्रय एवं सम्मान। इस युग के काव्यकारों को कृष्णभक्त कवियों से शृंगार का क्षेत्र तैयार मिल गया था। राधाकृष्ण के गूढातिगूढ परम प्रेम की मधुर वर्षा हो चुकी थी, उनके रूप सौन्दर्य के सजीव चित्र अंकित हो चुके थे, इस युग के काव्यकारों ने आध्यात्मिक को भौतिक और अलौकिक को लौकिक नायक-नायिका मानकर अपने आश्रयदाताओं की प्रेयसी नायिकाओं को अपनी काव्यकला का विषय बनाया। नायिकाओं की काम-क्रीड़ा वकिम भू-विलास, हास-परिहास, कुटिल अलक जाल, श्वास-निश्वाम, सयोग-वियोग और शृंगार के विभाव, अनुभाव, सचारिभाव, हिडोला, वन विहारादि के अश्लीलतम वर्णनों से आश्रयदाताओं की रुग्ण एवं जर्जर सौन्दर्य-प्रियता को

परितृप्त करने का प्रयास किया । ऐसे ही अस्वस्थ और रीति-बद्ध युग में काव्य-मर्मज्ञ कविवर बिहारी का प्रादुर्भाव हुआ ।

बिहारी राजा जयसिंह के आश्रित कवि थे । उनका काव्य प्राकृत जन-सुखाय था । अपने प्राकृत आश्रयदाता के वन, उपवन, पशु-पक्षी, सरोवर और राजभवन में उनकी दृष्टि वन्दिनी थी, प्रकृति के उन्मुक्त क्षेत्र में स्वच्छन्द विचरण के लिए न उनके पास समय था न आवश्यकता ही थी, अतः प्रकृति के मुक्त वैभव का, उनके काव्य में अपेक्षाकृत अभाव है । फिर भी उन्होंने यत्र-तत्र ऋतु-वर्णन के परम्परागत वर्णन में कहीं कहीं प्रकृति के आलम्बन रूप में मनोमुग्धकारी सुन्दर चित्र प्रस्तुत किये हैं—

छवि रसाल सौरभ सने, मधुर माधवी गंध ।

ठौर ठौर झौरत झंपत, भौर-झौर मधु अन्ध ॥

उक्त दोहे में कवि ने वासन्ती वैभव का अत्यन्त सूक्ष्म, आकर्षक, मोहक, सहज और सश्लिष्ट चित्र अंकित किया है । वसन्त की सौम्यश्री की सजीवता की अपूर्व अभिव्यक्ति है । एक दोहे में प्रकृति की उन्मद सुपमा की इतनी प्रभावोत्पादक अभिव्यक्ति बिहारी जैसे काव्य-मर्मज्ञ कलाकार से ही अपेक्षित है । यद्यपि यह वर्णन यथातथ्य है किन्तु कवि की सौन्दर्य-प्रियता एवं रसमयता इसी प्रकार छलक रही है जैसे अर्द्ध प्रस्फुटित कलिका में सुरभि की व्यापकता । शृंगार-रस-प्रिय वातावरण में भी इनका प्रकृति के साथ रागात्मक सम्बन्ध स्पष्टतः लक्षित होता है ।

रीतिकाल सौन्दर्य-प्रियता-विशिष्ट काल था । बिहारी इसके अपवाद नहीं है, किन्तु ग्रीष्म की प्रचण्डातप और पशु-पक्षियों की विकलता उनके अन्तर को आकुल कर देती और भयकर ऊष्मा से सतप्त जगत् उन्हें तपोवन के समान प्रतीत होने लगता है—

कहलाने एकत बसत, अहि-मयूर मृग बाध ।

जगत तपोवन सो कियौ, दीरघ दाघ निदाघ ॥

पावस के घनान्धकार का भी कवि ने आलम्बन रूप में वर्णन किया है—

पावस घन अन्धियार महँ, रह्यौ भेद नाहि आनु ।

राति द्यौस जान्यौ परै, लखि चकई-चकवानु ॥

ग्रीष्म और पावस के ऋतु-वर्णन में कवि का सूक्ष्म निरीक्षण तो व्यक्त होता है, किन्तु प्रकृति के प्रति कोमल अनुभूति अथवा रागमयी दृष्टि नहीं लक्षित होती ।

इसी प्रकार हेमन्त में विभावरी के बढने, कोकी के दुःखित होने और गिशिर के सूर्य में चन्द्र की सुभग शीतल किरणों का सा सुख प्राप्त करती हुई चकोरी का वर्णन अतिशयोक्तिपूर्ण होने पर भी प्रकृति के आलम्बन स्वरूप को चित्रित करता है, किन्तु उसमें परम्परा निर्वाह अधिक है सौन्दर्य कम ।

बिहारी चमत्कारवादी कवि थे । उनका सौन्दर्य-बोध अत्यन्त परिष्कृत और सूक्ष्म था । अतः जहाँ कहीं उन्होंने प्रकृति के स्वरूप में चैतन्य की प्रतिष्ठा कर उसे अलंकृत कर दिया है वहाँ प्रकृति के चित्र अनूठे हैं—

सतसई मे प्रकृति-चित्रण । १०५

चुवत स्वेद मकरन्द कन, तरु-तरु तर बिरमाइ ।

आवत दक्खिन देस तैं, थक्यो बटोही बाइ ॥

शीतल-मन्द-सुगन्धित मलय-मारुत का यह रूपक मय चित्र कवि का प्रकृति के साथ रागात्मक सम्बन्ध व्यक्त करता है । “रनित भृङ्ग घटावली” और “रुक्यौ साकरे” में भी इसी प्रकार कुँजर और तुरग के रूप में वासन्ती वायु के अलंकृत चित्र हैं । वसन्त की मृदुल स्निग्ध समीर कवि को इतना मुग्ध करती है कि वह उसमें नवोढा सुन्दरी की भी कल्पना कर लेता है—

लपटी पुहुप पराग पट, सनी स्वेद मकरन्द ।

आवति नारि नवोढ़ लौं, सुखद वायु गति मन्द ॥

इस दोहे में रूपक और उपमा के सगम को सरस्वती सी चेतना और भी अधिक मनोरम बना देती है । मानव रूप के वर्णन में नवोढा उपमान एक ओर वायु की मृदुलता व्यक्त करता है और दूसरी ओर कवि की सुकुमार अनुभूति एवं अलौकिक प्रतिभा का परिचय देता है ।

इसी प्रकार शरत सुन्दरी कवि के हृदय में आनन्द और उल्लास का संचार कर देती है—

अरुन सरोरुह कर चरन, दृग खजन मुख चन्द ।

समय आइ सुन्दरि सरद, काहि न करत अनन्द ॥

आलम्बन रूप में प्रकृति की शारदीया शोभा कवि को सवेदनशील बना देती है और उसकी स्वान्त सुखाय स्वानुभूति रस-धारा प्रवाहित कर देती है । प्रकृति के साथ ऐकात्म्य स्थापित होने पर वह प्रकृति में मानव-चेष्टाओं का अवलोकन करने लगता है । इसी प्रकार जेठ की दुपहरी में वृक्ष में आयामित छाया को देखकर वह उसे भी छाया की अभिलाषिणी समझ लेता है ।

मानव-क्रिया-कलाप की पार्श्व-भूमि के रूप में भी विहारी ने प्रकृति का प्रयोग किया है । यद्यपि ऐसे वर्णन अभिसारिका नायिका के मिलन-स्थल के सकेत मात्र है तथापि उनमें प्रकृति के यथातथ्य चित्र भी उपलब्ध होते हैं—

गोप अथाइन तैं उठे, गोरज छाई गैल ।

चलिचलि अलि अभिसारिके, भली सज्जोली सैल ॥

धाम घरीक निवारिये, कलित ललित अलिपुज ।

जमुना-तीर तमाल-तरु, मिलत मालती कुज ॥

प्रथम दोहे में अभिसारिका के प्रति दूती की उक्ति है । नायक से मिलन की पृष्ठभूमि में गो-धूलि-वेला का यथार्थ चित्रण हुआ है, इसी प्रकार द्वितीय दोहे में दूती का नायक के प्रति कथन है जिसमें सकेत स्थल की विजनता का वर्णन करते हुए नायक को लक्षणा द्वारा अभिसार के लिए उत्तेजित किया जा रहा है । ऐसे वर्णनों में उक्ति वैचित्र्य के साथ-साथ प्रकृति की मनोरम भाँकियाँ प्रस्तुत की गई हैं । नायक-नायिका के मिलन की पार्श्व-भूमि में अंकित ये चित्र आश्रयदाताओं के उपवनो और खसखानों के अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन नहीं हैं, वरन् प्रकृति के स्वाभाविक और सहज चित्र हैं ।

बिहारी मूलतः शृंगारी कवि थे अतः रीति परिपाटी के अनुसार उन्होंने प्रकृति को मानव भावनाओं की अभिवृद्धि और मानव के शरीरावयवों के उपमान के रूप में अधिकांशतः प्रयुक्त किया है। शृंगार के सयोग और विप्रलम्भ दोनों रूपों में प्रकृति मानव की सवेदनाओं और भावनाओं को उद्दीप्त करती रही है। सयोग में हिडोला, जल-क्रीड़ा, वन-विहार और फाग आदि प्रेमी-प्रेमिका के रतिभाव को जाग्रत करते और सात्विक भावों को उद्दीप्त करते हैं, किन्तु वियुक्त हो जाने पर प्रेमी-प्रेमिका की मन-स्थिति ही अन्य प्रकार की हो जाती है। सयोग में बिहारी के जल-विहार वर्णन की छटा दर्शनीय है—

छिरके नाह नवोढ दृग, कर पिचकी जल जोर ।

रोचन रग लाली गई, बिय तिय लोचन कोर ॥

नायक-नायिका के नेत्रों में जल छिड़कता है और नायिका के नेत्रों में अनुराग की लालिमा छा जाती है। होली के अवसर पर दोनों गुलाल भर कर एक दूसरे पर फेंकना चाहते हैं किन्तु प्रेमातिशयता के कारण सात्विक स्वेदाधिक्य से गुलाल गीला हो जाता है और गुलाल फेंकने के प्रयास में दोनों असफल हो जाते हैं। रस-सिक्त नायक-नायिका को स्थूल पिचकारी की भी आवश्यकता नहीं रहती और वे नेत्रों से प्रेम रस की वर्षा करते हैं—

गिरै कपि कछु-कछु रहै, कर पसीजि लपटाइ ।

लैयो मुठी गुलाल भरि, छुटत झुठी हवै जाइ ॥

रस भिजए दोऊ दुहुन, तऊ टिकि रहे टरै न ।

छवि सौं छिरकत प्रेम-रगु, भरि पिचकारी नैन ॥

सयोग-वर्णन की अपेक्षा बिहारी के वियोग-वर्णन के अधिक मनोरम और प्रभावशाली चित्र अंकित किये हैं। वियोग-वर्णन कही तो रुढ़ और परम्परागत है, कही सवेदनात्मक और हृदय-स्पर्शी है और कही राहानुभूति-परक है। पावस ऋतु को प्रायः सभी भावुक कवियों ने वियोग-व्यथा को उद्दीप्त करने वाली वर्णित किया है। कालिदास का मेघदूत तो वर्षा के प्रथम पयोद के आगमन से उद्दीप्त यक्ष की मनोव्यथा की अश्रुलडियों से ही गुम्फित है। तुलसी जैसे मर्यादावादी भक्त के आराध्य राम को भी दुःख भार के असह्य होने पर कहना पड़ा था—“घन घमण्ड नभ गरजत घोरा । प्रिया हीन डरपत मन मोरा ।” बिहारी ने पावस को विरहियों के लिए अत्यन्त उत्पीड़क चित्रित किया है। वियोगिनी नायिका पावस के प्रथम नीरद को देखकर कल्पना करती है कि ये बादल नहीं हैं वरन् धुआँ हैं जो विरहियों को जलाता आ रहा है। वह क्षुब्ध हो उठती है और कहती है—

कौन सुनै कासों कहा, सुरति बिसारी नाह ।

वदावदी ज्यों लेत ह, ए वदरा वदराह ॥

उसे वादन भी अपने प्रियतम के समान निष्ठुर प्रतीत होते हैं। वियोग-मग्न नायिका को मम्मिलन-मुख की नमस्न वस्तुएँ मन्त्रमित करती हैं। वह कराह उठती है—

औरै भाँति गए सबै, चौसर, चन्दन, चन्द ।

पति विनु अति पारत बिपतु, भारत मारत मन्द ।।

चौसर, चन्दन, चन्द्र और शीतल, मन्द पवन सभी उसकी व्यथा को उद्दीप्त करते हैं। इन्हें देखकर प्रियतम की स्मृति तीव्र हो जाती है। विरहोन्माद में वसन्त का मज्जु मृदुल स्निग्ध शृंगार भी उसे आकर्षित नहीं करता, समस्त कुसुमित दिशाएँ और विपिन-समाज उसे वसन्त के शर-जाल से प्रतीत होते हैं। उसे अनुभव होता है जैसे वायु मडल में 'मारो-मारो' का स्वर गूँज रहा हो और वह अनाथ, निराश्रिता, निरवलम्बना मुख की खोज में भटक रही हो —

बन-वाटनु, पिक बटपरा, लखि विरहनु मत मैंन ।

'कुहौ-कुहौ' कहि-कहि उठे, करि-करि राते नैन ।।

वियोग-ज्वाला विचित्र है, जो निरन्तर अश्रु-वर्षा से वृक्षों नहीं वरन् और भी अधिक प्रज्वलित होती है। वस नेत्र प्रियतम के सम्मिलन-सुख के स्थलों को ही ढूँढते हैं —

जहाँ-जहाँ ठाढ़ौ लख्यौ, सुभग स्याम सिर-मौर ।

विनहू उन, छिनु गहि रहत आँखि अजौँ वहि ठौर ।।

जीवन में निराशा और निरीहता वियोगिनी को इतनी अधिक संवेदनशील और कोमल बना देती है कि प्रकृति उसके अन्तरतम की सहचरी बन जाती है। उसके दुःख-सुख की साथिन प्रकृति उसके लिए सजीव और सप्राण हो जाती है, और सचेतन मानव की भाँति वह भी अपने प्रियतम वसन्त के वियोग में दीर्घ निश्वास लेती है। नायिका का वियोग-व्यथित हृदय अपनी सखी की पीड़ा से उद्विग्न हो उठता है —

नाहिन ए पावक प्रवल, लुबै चलत चहुँ पास ।

मानहु विरह वसन्त के, ग्रीष्म लेत उसास ।।

अपन्हूति अलंकार की छटा और नायक वसन्त की विरहिणी नायिका ग्रीष्म की व्यथा दर्शनीय है।

विप्रलभ शृंगार की काम दशाओं के चित्रण में प्रायः सभी शृंगारी कवियों के काव्य में ऊहात्मकता का समावेश है। बिहारी भी वियोगिनी कामोत्तप्त दशा की अभिव्यक्ति में अपने युग की परम्परा से अछूते नहीं रहे हैं। वियोगिनी नायिका का विरह-ताप इतना अधिक बढ़ जाता है कि शीतोपचार के लिए प्रस्तुत गुलाब जल उसके शरीर तक पहुँच नहीं पाता और बीच में ही सूख जाता है—

औँघाई सीसी, सुलखि, विरह बरति विललात ।

बीचही सूखि गुलाब गौ, छोटैँ छुई न गात ।।

यहतो मनोवैज्ञानिक सत्य है कि प्रिय-सान्निध्य में सुख और उत्साह का संचार करनेवाली समस्त वस्तुएँ स्मृति को तीव्र कर, विरह-व्यथा को उद्दीप्त कर देती हैं। ऐसी स्थिति में वियोगिनी नायिका अति उद्विग्न हो जाती है और 'जुगनुओ' को 'अगार' समझ लेती है। इस विरहोन्माद में वह शशि, सरसिज और मुरभित समीर को काल के समान घातक समझ लेती है और मृत्यु की कामना करती हुई इधर-उधर

दौडने लगती है —

भरिवे कौ साहस ककै, बड़ विरह की पीर ।

दौरति है समुहै ससी, सरसिज, सुरभि समीर ॥

नायिका का यह उन्माद अन्ततः उसे निरीह और निराश्रिता बना देता है ।
उसका सताप उसके पालित पशु-पक्षियों तक को पीडित करता है —

कहे जु बचन बियोगिनी, विरह विकल बिललाइ ।

किये न केहि अँसुआ-सहित, सुवा सु बोल सुनाइ ॥

वियोगिनी की पीडा प्रकृति के साथ एकात्म्य स्थापित कर देती है पालित शुक द्वारा कथित शब्द श्रोताओं के नेत्रों को भी अश्रुपूरित कर देते हैं ।

इस प्रकार बिहारी ने उद्दीपन रूप में षट्-ऋतु और प्रकृति के अन्य तत्वों का सहज चित्रण किया है । मानव ने सर्वदा हर्ष और विषाद में प्रकृति से प्रेम और सवेदनात्मक सहानुभूति प्राप्त की है, किन्तु ऊहात्मक अभिव्यक्ति में चमत्कार प्रदर्शन मुख्य है प्रकृति एक खिलवाड़ बनकर रह गई है ।

बिहारी मानव-सौन्दर्य के अपूर्व पारखी थे । उन्होंने उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, प्रतीप, मीलित और भ्रान्तिमान आदि अलंकारों में प्रकृति का उपमान रूप में प्रयोग किया है । उनके अधिकांश उपमान कवि-समय-सिद्ध हैं । किन्तु अपनी प्रतिभा और सूक्ष्म सौन्दर्य-बोध के द्वारा उनमें नूतन कलात्मकता का समावेश कर दिया है । नख-गिख वर्णन रीति युगीन काव्यकारों का प्रिय विषय रहा है । बिहारी ने भी नायिका के अंगों की सुषमा का कला-पूर्ण अलौकिक वर्णन किया है ।

शरीर की कान्ति के लिए स्वर्ण, विद्युत्, दीपशिखा और सोनजुही उपमानों का प्रयोग किया जाता है । बिहारी ने इन रूढि-भुक्त उपमानों को अपनी सौन्दर्य-चेतना द्वारा नवीन परिवेश दे दिया है । वे पुराने होकर भी नवीन और जीर्ण भी पृष्ठ हैं —

सोन जुही सी जगमगै, अँग-अँग जोबनु जोति ।

सुरग कुसुंभी चूनरी, दुरगु देह दुति होति ॥

सोनजुही सी कान्ति को कुसुभी चूंदरी के मेल से दुरगी बना दिया है । इसी प्रकार श्वेताम्बरा नायिका की झिलमिलाती स्वर्णिम कान्ति को जल चादर में से झिलमिलाती दीप-शिखा के समान चित्रित कर सौन्दर्य के प्रभाव को तीव्र कर दिया है —

सहज सेत पचतोरिया, पह्रै अति छबि होति ।

जल-चादर के दीप लौ, जगामगाति तन दोति ॥

बिहारी के काव्य में ऐसे अनेक सजीव और मोहक चित्र हैं । सादृश्यमूलक उपमा के ये चित्र बिहारी की अप्रतिम कला के द्योतक हैं ।

बिहारी की उत्प्रेक्षाएँ तो और भी अधिक मनोरम हैं । सौन्दर्य-चित्रण में उपमानों का संयोजन सुन्दर प्राकृतिक दृश्य की सृष्टि कर देता है —

छप्पौ छवीलौ मुख लसै, नीले आँचर चीर ।

सनौ कलानिधि झलझलै, कालिन्दी के नीर ॥

नीलपरिधानावृता सुन्दरी नायिका की श्यामांगी यमुना में प्रतिबिम्बित चन्द्र

सतसई मे प्रकृति-चित्रण । १०६

से तुलना कवि की प्रकृति के प्रति अनुरागमयी अनुभूति को अभिव्यक्त करती है। प्रकृति की सहज सुपमा ने कवि को मुग्ध किया, उसका अभिनव शृंगार कवि के हृत् पटल पर अंकित हो गया और नायिका के अपूर्व सौंदर्य को देखकर उसकी स्मृति सजग हो उठी, उसका उल्लास मुखरित हो गया। इसी प्रकार भीने पट के धूँघट में मीनाक्षी नायिका का भ्रू-विक्षेप और चाचल्य अनूठा दृश्य उपस्थित कर देता है —

चमचमात चंचल नयन, बिच धूँघट पट झोन ।

सानहु सुर-सरिता विमल, जल उछरत जुग मीन ॥

उपमेय-उपमान में सादृश्य और साधर्म्य का अद्भुत संयोग है।

कतिपय दोहों में विहारी ने मानव-सौंदर्य को प्रकृति की अपेक्षा अधिक महत्त्व दिया है। ऐसा प्रतीत होता है कि ऐसे प्रसंग आश्रयदाताओं और उनकी प्रेमिकाओं को प्रसन्न रखने की परवगता में ही लिखे गए हैं क्योंकि इस प्रकार के सादृश्य मूलक अलंकारों में कवि का उत्साह और हर्षोल्लास व्यक्त नहीं होता —

कहा कुसुम, कहँ कौमुदी, कितिक आरसी जोति ।

जाकी उजराई लखँ, आँखि ऊजरी होति ॥

ऐसे परम्परागत उपमान देवमंदिर में चढ़े हुए मुरझाये पुष्पों के समान हैं। इसी प्रकार उन्मीलित अलंकार में वर्णित निम्न प्रयोग में भी न नवीनता है और न लालित्य।

रच न लखियत पहरियँ, कचन से तन बाल ।

कुम्हिलाने जानी परै, उर चम्पे की माल ॥

वस्तुतः यह तुलसीदास के सीता-सौंदर्य-वर्णन की छाया मात्र है—

चपक हरवा अग मिलि, अधिक सुहाइ ।

जानि परै सिय हयरे, जब मुरझाइ ॥

सादृश्य और साधर्म्य में विहारी ने मूर्त उपमेय के हेतु मूर्त प्राकृतिक उपमाओं को ही प्रयुक्त किया है, किन्तु वैधर्म्य की अधिव्यजना में मूर्त और अमूर्त का अपूर्व मिश्रण है। नायिका के अमूर्त वियोग की उपमा मूर्त अग्नि से दी है, किन्तु विशेषोक्ति द्वारा दोनों में वैधर्म्य की व्यजना कर अद्भुत रस की निष्पत्ति कर दी है—

लाल तिहारे विरह की, अगनि अनूप अपार ।

सरसै वरसै नीर हूँ, झरहूँ मिटै न झार ॥

इसी प्रकार सूर की गोपियों के 'उपमा नैन न एक गही' कथन की छाया पर विहारी की नायिका भी अपने नेत्रों का कमल के साथ वैधर्म्य व्यक्त करती है —

कहत सबै कवि कमल से, मो मत नैन पषानु ।

नतरकु इन विय लगत कतु, उपजत विरह कृसानु ॥

लाक्षणिकता और साकेतिकता—विहारी को विशेष प्रिय है। अभिधा द्वारा न तो काव्य में सौंदर्यानुभूति व्यक्त होती है और न कलात्मकता लक्षित होती है। कवि ने लक्षणा का प्रयोग सौंदर्य-वर्णन में भी किया है और वेदना-विवृत्ति में भी। नायिका की सखी उसके मुख की शोभा और सपत्नियों पर उसके प्रभाव को लक्षणा द्वारा

अभिव्यक्त करती है —

हा ! हा ! बदन उधारि दूग, सकन करै सब कोइ ।

रोज सरोजन कै परै, हँसी ससी की होइ ॥

इस दोहे में बिहारी की चामत्कारिकता प्रकट होती है। इसमें प्रतीप और अनुप्रास के अपूर्व समन्वय से लक्ष्यार्थ द्वारा नायिका की सपत्नियों का तिरस्कार किया गया है। पति के विदेश जाते समय मुग्धा नायिका के कथन में बिहारी ने नारी हृदय की मृदुल मनोव्यथा का सवेदनात्मक चित्रण किया है।

चलत चलत लौ लै चलै, सब सुख सग लगाइ ।

ग्रीष्म वासर, शिशिर निसि, पिय मो पास बसाइ ॥

पत्नी का विदेश जाते हुए पति के प्रति यह कथन कि तुम मुझे गर्मी के दिन और शिशिर की राते देकर जा रहे हो—लक्ष्यार्थ द्वारा व्यक्त करता है कि वियोग में उसके लिए दिन भी बड़े हो जाएँगे और राते भी। ऐसे प्रसंग कवि की भावुकता, भाव प्रवणता और द्रवणशीलता के परिचायक है।

बिहारी की अन्योक्तियों में भी प्रकृति के उपादानों का प्रयोग किया है। ये अन्योक्तियाँ कवि की व्यक्तिगत सीमाओं को तोड़कर सरिता के उद्दाम वेग की भाँति तत्कालीन राजनैतिक और सामाजिक परिस्थितियों का परोक्ष रूप में उद्घाटन करती हैं —

जिन दिन देखे वे सुमन, गई सु बीति बहार ।

अब अलि रही गुलाब में, अपत कटीली डार ॥

यह अन्योक्ति विगलित यौवना नायिका और विगत वैभव दानी के प्रति सकेतित है। प्रकृति के माध्यम से कवि ने अपना लक्ष्य प्रकट कर दिया है। समय की परिवर्तनशीलता के प्रति कवि की व्यथा व्यक्त होती है। इसी प्रकार गुडहल के फूल को लक्षित करते हुए बिहारी कहते हैं—

बहकि बड़ाई आपनी, कत राचतु मति भूल ।

बिनु मधु मधुकर के हियै, गडै न गुडहल फूल ॥

लक्ष्यार्थ मिथ्यावादी प्रशंसकों द्वारा प्रशंसित और गर्वित व्यक्ति के प्रति है। गुण-ग्राही प्रशंसक तो और ही होते हैं।

आशा मनुष्य की जीवन-शक्ति है। सर्वस्व नष्ट हो जाने पर भी आशावृत्त पर जीवन पुष्प खिल ही जाता है। इसी आशय को कवि ने अली, गुलाब के मूल और वसन्त के प्रतीक द्वारा अन्योक्ति में व्यक्त किया है —

इही आस अकटयो रहै, अलि गुलाब के मूल ।

ह्वै है फेरि वसन्त ऋतु, इन डारनु वे फूल ॥

बिहारी का अनुभव जीवन-व्यापी था। सामन्तयुगीन वातावरण में रहते-रहते उन्हें मानव प्रकृति और उसकी सूक्ष्मतम अन्तर्वृत्तियों का पूर्ण अनुभव था। जहाँ एक ओर उन्होंने राज-दरबार में नायक-नायिकाओं की काम क्रीडाओं और भाव भगियों का अवलोकन किया वहाँ दूसरी ओर सामाजिक एवं सांस्कृतिक विशेषताओं का भी

गहन एव सूक्ष्म निरीक्षण किया । उनका सवेदनशील हृदय किसी भी क्षेत्र मे अनीचित्य और विगर्हणा को न सह सका और वह स्पष्ट रूप से कटु सत्य को कहने का साहस न कर सके अतः प्रकृति के माध्यम से अन्योक्तियों मे अपना आशय व्यक्त किया । बुद्धि-जीवी के लिए अन्योक्तियों मे अन्तर्निहित भाव स्पष्ट थे । 'नहि पराग नहि मधुर मधु' अन्योक्ति के लिए तो प्रसिद्ध है कि राजा जयसिंह पुनः राजकार्य सभालने मे तत्पर हो गये थे ।

कविवर विहारी पार्थिव सौंदर्य के कवि होकर भी प्रकृति के पुजारी थे । उन्होंने मुक्तक काव्य मे—और उसके एक-एक दोहे मे ही प्रकृति के सश्लिष्ट चित्र संयोजित किये हैं । उनके काव्य मे प्रकृति की सौम्य सुषमा, भाव सापेक्षता, सहज सुकुमारता मनोहरता और स्वाभाविकता की प्रधानता है । राज-दरवार के विलास-प्रिय वातावरण मे सीमित होकर भी उनकी दृष्टि प्रकृति की उपेक्षा नहीं कर सकी है ।

तिरुवल्लुवर और बिहारीलाल : विरह-वर्णन की तुलना

डॉ० सु० शंकर राजू नायडू

कवि की महानता का मापदण्ड यह नहीं है कि उसने अनेकानेक काव्यग्रन्थों की रचना की हो अथवा विविध विषयों और कथानकों पर लेखनी चलायी हो। जिस भाव को भी कवि लिपिबद्ध करने का प्रयत्न करता है उसमें यदि सूक्ष्मातिमूक्ष्म दृष्टि एवं चित्रोपमता हो तो वही श्रेष्ठ काव्य होता है। इस दृष्टिकोण से भारत की प्राचीनतम एवं आधुनिक जीवित भाषा तमिल तथा हिन्दी का अन्वेषण करने पर हमें दोनों में एक-एक सत्कवि के दर्शन होंगे, और वे हैं—तिरुवल्लुवर एवं बिहारीलाल। इन्हीं दोनों के एक भाव-विशेष 'प्रेम' का विश्लेषण इस अध्ययन का उद्देश्य है।

तिरुवल्लुवर और बिहारीलाल में हम अनेक प्रकार की समता देखते हैं। एक तो दोनों का ग्रन्थ एक-एक ही है और दोनों हैं मुक्तककार। दोनों की भाषा अति मधुर, प्रभावपूर्ण प्रसादमय है। छन्द एक का 'कुरल' है जिसमें ७ 'शीर' होते हैं और जो लगभग आधे दोहे के समान लम्बाई में होता है। दोहा जैसे छोटे छन्द में, जिसमें १३-११ १३-११ मात्राओं के केवल चार छोटे-छोटे चरण होते हैं, बिहारी ने भाव-समुद्रों को भर दिया है। मानव-जीवन में प्रेम का जो स्थान है और जिन-जिन रूपों में प्रेम अपनी लीला को प्रस्फुटित करता है, उन्हें अपनी पैनी दृष्टि से परख कर उनमें भव्य कल्पना का पुट देकर यथोचित रूप में भाषावद्ध करने की प्रखर शक्ति उन दोनों में थी। 'तिरुक्कुरल' के तृतीय अर्थात् अन्तिम भाग 'प्रेम खण्ड' तथा 'बिहारी-सतसई' के अध्ययन से उन दोनों की अपार शक्ति का अवलोकन किया जा सकता है।

तिरुवल्लुवर की प्रेम-पद्धति के दो भाग हैं—'कववियल' (अविवाहित प्रेम) एवं 'कर्प्पियल' (विवाहित प्रेम)। दोनों अवस्थाओं में सयोग एवं वियोग सम्भव है। 'सतीत्व' (कर्पु) सिद्ध हो जाने पर अविवाहित प्रेम दाम्पत्य प्रेम (विवाहित) बन जाता है। (सयोग की अपेक्षा वियोग अधिक प्रभावपूर्ण है, हमारे दोनों ही कवि वियोग-वर्णन में अपूर्व सिद्ध होते हैं)।

नायक अपनी प्रिया का सर्वस्व है, परन्तु उसको जीवन में अनेक प्रकार के कार्य करने होते हैं। विशेष-अध्ययन, धनार्जन, राज-सेवा, समाज-सेवा अथवा अन्य किसी कारण से उसे कभी अपनी प्रिया से अलग होना ही पड़ता है, और प्रिया का प्रेमी से वियोग हो जाता है। इस वियोगावस्था का वर्णन तिरुवल्लुवर ने 'कर्प्पियल' में किया है।

विरह-वर्णन की तुलना । ११३

जाते समय नायक अपनी नायिका के सम्मुख जाकर उसकी ओर देखता है । नायिका उससे कहती है—

“न जाने का विचार हो तो मुझसे कहे, और यदि जाकर लौटने का विचार हो तो उनसे कहे जो आपके आगमन के अनन्तर जीवित रहेगे ।” — (कुरल ११५१)

भाव यह है कि नायक के प्रस्थान के साथ-साथ नायिका के प्राण भी प्रस्थान कर जाएँगे । नायिका यह सुनने के लिए भी तैयार नहीं है कि नायक का उससे वियोग होने वाला है । वह फिर कहती है कि उन्हें जाने से रोक लो, अन्यथा मेरे प्राण पक्के भी उड़ जाएँगे । (कुरल ११५५) सतसई की नायिका की भी कुछ ऐसी ही दशा है । प्रिय-तम चले गये, और उस प्रिया के प्राण उड़ना ही चाहते हैं । उसे जीवित रखने के लिए एक ही उपाय रह गया है ।

दुसह विरह दासुन दसा, रह्यो न और उपाय ।

जात जात जिय राखिये, पिय की बात सुनाय ॥

तिरुवल्लुवर इस प्रेम-जनित विरह की विगिण्टता को स्पष्ट करते हुए कहते हैं कि “आग किमी को छूने पर जलाती है, पर वह क्या काम-गोम के समान विछुड़ने पर भी जला सकती है ?” (कुरल ११५६)

तात्पर्य यह कि काम-ज्वर की अग्नि साधारण अग्नि से भयकर होती है । यही प्रेमाग्नि प्रिया को प्रियतम के विछुड़ते ही भस्मीभूत कर देती है ।

विरहिणी नायिका में प्रेमाधिक्य का होना स्वाभाविक ही है । उसे वह अन्य सखी-सहेलियों से, अथवा घर के व्यक्तियों से गुप्त ही रखना चाहती है, परन्तु इसमें वह सर्वथा असमर्थ रहती है—

“अपने ज्वर की पीडा को गुप्त रखना चाहती हूँ । परन्तु ये (नेत्र) कुएँ के सोते के जल के समान रिक्त किये जाने पर भी पुनः भर ही जाते हैं ।” (कुरल ११६१)

इसे देख लोगो को वस्तु-स्थिति का भान स्पष्ट हो जाता है । विहारी ने इसी भाव को अनुमान अलंकार में इस प्रकार व्यक्त किया है—

“प्रेम अडोल डुलै नहीं, मुख बोलै अनखाय ।

चित्त उनकी मूरति बसी, चितवन माँहि लखाय ॥

विहारी ने इस वियोग जनित अश्रुप्रवाह का अपनी कल्पना में जैसा विग्व रूप देखा उसे भी देखिये—

“गोपिन के अँसुवन भरी, सदा असोस अपार ।

डगर डगर नै ह्वै रही, बगर बगर के वार ॥”

हाँ, तिरुवल्लुवर स्वाभाविकता के निकट हैं, और विहारी में कुछ अतिशयोक्ति अवश्य है ।

तिरुवल्लुवर का विचार है कि सयोग-सुख में वियोग-दुःख तीव्रतर होता है । उनके अनुसार “विवाहित जीवन का आनन्द-सागर अवश्य विगाल होता है, परन्तु उनसे कहीं अधिक विशाल होता है विरह-वेदना का ।” (कुरल ११६६)

इस दुःख को मिटाने के लिए एक ही मार्ग है । वेदना उत्पन्न होती है तब, जब

किं मन प्रियतम का विचार करता है। अतः “यदि मन के समान नेत्र भी प्रेमी के पास पहुँच जाय तो इन्हे (नेत्रों को) इस प्रकार विशुद्ध जल की वेगवती धारा में तैरने की आवश्यकता न हो।” (कुरल, ११७०)

विहारीलाल इसी प्रयत्न में एक हृद तक सफल भी हुए हैं। प्रियतम तो नहीं परन्तु प्रियतम की एक वस्तु की परछाईं पहुँच कर नायिका को विचलित कर देती है—

गुड उडी लखि लाल की अँगना अँगना माँह।

बौरी लौं दौरी फिरति, छुवति छवौली छाँह ॥

मनोविज्ञान का एक साधारण नियम यह है कि जो दुःख पहुँचाता है, उसे दुःखी देखकर मानव को सुख प्राप्त होता है। इसी सिद्धान्त के आधार पर, नायिका के मन को दुःख पहुँचाने वाले हैं उन्मी के नेत्र, और जब नायक को नेत्र नहीं देव पाते तो वे ही नेत्र दुःखित होकर विलाप करने लगते हैं। इसे देख नायिका का मन प्रसन्न है—

“हाँ, मैं वस्तुतः अति प्रसन्न हूँ कि मेरी विरह-वेदना के आधार वे ही नेत्र अवश्य दुःखी ह।” (कुरल, ११७६)

विहारी ने इसी का सिद्धान्त-मूत्र इस प्रकार प्रस्तुत किया है—

क्यो बसिये, क्यो निबहिये, नीति नेह पुरनाहि।

लगा लगी लोयन करें, नाहक मन बँधि जाहि ॥

इस बन्धन के कारण नेत्र ही हैं। अतः नेत्रों के दुःखित होने पर मन, मानो, प्रसन्न है। तात्पर्य यही है कि प्रियतम के वियोग में नायिका के नेत्र सदा सजल रहते हैं।

प्रियतम प्रिया को छोड़ उसे प्रोपित-पतिका बनाकर चले गये। जाते समय वे क्या-क्या ले गये और बदले में प्रिया लो क्या-क्या दे गये, इसे तिरुवल्लुवर से सुनिये—

‘सौन्दर्य और लज्जा तो वे ले गये और बदले में विरह-वेदना और पीलापन मुझे दे गये।’ (कुरल, ११८३)

विरह में नायिका का सारा सौन्दर्य नष्ट हो गया है। स्थान-कुस्थान का, समय-कुसमय का विचार तज कर उसके शरीर के अवयव अनुचित गति को प्राप्त होते हैं। विरह-ताप के फलस्वरूप शरीर क्षीण, और सुन्दर वर्ण पीका पड़ने लगता है—

हाँ हिय रहति हई छई, नई जुगति जग जोय।

आँखिन आँखि लगे खरी, देह दूवरी होय ॥

विरहिणी नायिका का जीवन इसी प्रकार व्यतीत होता है, और वह एकान्त में अपने विगत जीवन का स्मरण करके रोती है। जागृत अवस्था में तो लेशमात्र भी नहीं। पर हाँ, स्वप्न में अवश्य कुछ शांति प्राप्त होती है—

“जागृत अवस्था में न आने वाले मेरे प्रियतम को मेरे पास लाने के कारण मुझे स्वप्न से विशेष प्रेम है।” (कुरल, १२१४)

इसी की, मानो, व्याख्या करते हुए विहारी कहते हैं—

सुख सो बीती सब निसा, मनु सोये मिलि साथ।

मूका मेलि गहे जु छिन, हाथ न छोडे हाथ ॥

तिरुकुरल में, प्रिया अपनी सखी से कहती है—

विरह-वर्णन की तुलना । ११५

“वे स्वप्न मे तो मेरे वक्षस्थल का आलिंगन करते हैं, परन्तु जगते ही वक्षस्थल के अन्दर शीघ्र प्रवेश कर जाते हैं।” (कुरल १२१८)

यह मानो विहारी के ही निम्न प्रश्न का उत्तर है—

“देखो जागि त वैसिये, साँकर लगी कपाट।

कित ह्वै आवत, जाति भजि, को जानै केहि बाट ॥”

जब कमरे का कपाट ही बन्द है तो न मालूम किस अज्ञात मार्ग से नायक आता है और भाग जाता है ? विहारी के इस प्रश्न का मानो उत्तर तिरुवल्लुवर ने इस प्रकार दिया कि वह प्रियतम के वक्षस्थल के भीतर से आता है और वही छुप जाता है क्योंकि वही उसका स्थायी निवास स्थान है। (कुरल १२०४, १२०५)

तिरुवल्लुवर का यह निश्चय है कि—

“जो स्वप्न मे अपने प्रिय के दर्शन नहीं करती वे ही जागृतावस्था मे अपने प्रिय को निष्ठुर कहती है।” (कुरल १२१९)

प्रेमियों को वियोगावस्था मे समदु खियों को देखकर सान्त्वनात्मक सुख, तथा मयोगावस्था मे जिन वस्तुओं से सुख प्राप्त होता था उनको देखकर दुःख होता है। तिरुक्कुरल मे नायक मदप्रभ सायकाल को देखकर ही कुछ सतोष का अनुभव कर रहा है—

“हे मदप्रभ-सायकाल ! चिरजीव रहो। क्या कारण है कि तुम भी मेरे समान पीले पड़ गये हो और तुम्हारे नेत्रों की छुति भी मद पड़ गई है ? क्या, तुम्हारी प्रियतमा भी मेरी प्रियतमा के समान निष्ठुर है ?” (कुरल १२२२)

विहारी कहते हैं कि विरहिणी नायिका को अग्निवर्षा से मेघ-वर्षा अधिक दुःखद लगती है—

पावक-भर ते मेघ-क्षर, दाहक दुसह विशेष ।

वहै देह वाके परस, याहि दृगन के देख ॥

दोनों कवियों के भाव का आधार विरह-वेदना का आधिक्य ही है। इसी को प्रकृति की विभिन्न अवस्थाओं को लेकर दोनों ने साहित्यिक ढंग से चित्रित किया है।

नायिका को नायक वियोग के द्वारा कितना ही दुःख क्यों न पहुँचावे, पर वह ‘निष्ठुर’ प्रेमी आखिर तक ‘प्रेमी’ ही है। नायिका औरों के द्वारा अपने प्रियतम को ‘निष्ठुर’ कहे जाते हुए नहीं मुन सकती।

“विरह-वेदना के फलस्वरूप मेरे बाहु इतने क्षीण पड़ गये हैं कि कड़े खिसक कर गिरे पड़ते हैं, पर इतने पर भी यदि कोई मेरे प्रियतम को निष्ठुर कहता है तो मुझसे नहीं सुना जाता।” (कुरल १२३६)

विरह-नाप के कारण नायिका का शरीर क्रमशः क्षीण होता गया, और स्थिति यहाँ तक पहुँच गई कि आभूषण आदि भी शारीरिक दौर्बल्य के कारण खिसक पड़ते हैं। सतसई की विरहिणी नायिका की स्थिति अत्यन्त ही दयनीय है—

नेकु न जानी परत यो, परयो विरह तन छाम ।

उठति दिया लौ नादि हरि, लिये तिहारो नाम ॥

प्रियतम के अधिक काल तक अनुपस्थित रहने के कारण प्रियतमा इधर क्षीण-काय हो अनेक प्रकार के शारीरिक और मानसिक दुःखों को भोग रही है । प्रियतम उधर अपने अभीष्ट कार्य में इस प्रकार व्यस्त है कि मानो अपनी प्रियतमा का उन्हें स्मरण भी नहीं है । अबला का दुःख दिनो-दिन बढ़ता ही जाता रहा है । सान्त्वना देने के लिए पास कोई नहीं है । इतना होने पर भी मन उन्हीं के लिए दुःखित हो रहा है । इस विषम परिस्थिति को देखकर प्रोपितपतिका कहती है—

“हे मेरे हृदय ! तुम चिरजीव रहो । तुम इतने बुद्धिमान हो कि जो तुम से प्रेम नहीं करता उस प्रियतम के लिए दुःखित हो रहे हो ।” (कुरल १२४२)

प्रिया वस्तुतः इस बात से प्रसन्न हो रही है कि उसकी विरह-वेदना से कदाचित् अनभिज्ञ प्रियतम से भी उसका मन प्रेम को स्थाई रूप से बनाये हुए है, क्योंकि यथार्थ में गरज प्रेमिका की ही है । इसी भाव को विहारी किस सुन्दरता से चित्रित करते हैं—

अपनी गरजनि बोलियत, कहा निहोरो तोहि ।

तू प्यारो मो जीव को, मो जिय प्यारो मोहि ॥

मानो तिरुवल्लुवर के ही उक्त कथन का उत्तर विहारी ने दिया हो ।

इस स्थिति से अब रक्षा कैसे प्राप्त हो, यह नायिका के सामने प्रश्न है, क्योंकि उससे अब और वियोग नहीं सहा जायगा । सखी-सहेली, बन्धु-बान्धवों ने साथ छोड़ ही दिया, और उन्हीं के बीच में नायिका अपने मन को लिए अकथ वेदना का अनुभव कर रही है । उसे एक ही उपाय सूझता है, और अपने मानस को सवोधित करके कहती है—

“हे मेरे मानस ! काम को छोड़ दे, अन्यथा लज्जा को तज दे । मुझ से दोनों का भार नहीं सहा जाता ।” (कुरल १२४७)

वेचारी अबला दोनों का भार सहें भी कैसे ? एक ओर कामाग्नि जलाये जा रही है, और दूसरी ओर लज्जा के कारण वह न बाहर निकल सकती है और न किसी में अपनी अभिलाषा को व्यक्त कर सकती है । परिस्थिति वस्तुतः अत्यन्त ही विषम है । काम और लज्जा दोनों समान रूप से अपनी उच्च अवस्था में हैं । इसी भाव को मुग्धा नायिका के सवध में विहारी इस प्रकार व्यक्त करते हैं—

समरस समर सकोच भस, बिबिस न ठिकु ठहराय ।

फिरि फिरि उझकति फिरि दुरति, दुरि दुरि झमकति जाय ॥

कुरल की नायिका ने ऊपर स्पष्ट कर दिया है कि इस समय स्थिति यहाँ तक पहुँच चुकी है कि काम और लज्जा में से एक के भार को उतारे बिना कार्य नहीं चल सकता । अतः अन्त में एक निश्चय पर आती है । काम को तो कदापि नहीं छोड़ सकती, अतः लज्जा को जवाब देना पड़ता है । काम लज्जा से कहीं अधिक बलवान जो ठहरा । वह कहती है—

“आवेगपूर्ण काम ने मेरी स्त्रियोचित लज्जा की चटकनी से बड़ गिण्टता के द्वार को तोड़ दिया है ।” (कुरल १२५१)

प्रियतम के विरह में पड़ी-पड़ी, उनकी बाट जोहते-जोहते, प्रिया की क्या गति हुई । इसका वर्णन करते हुए तिरुवल्लुवर कहते हैं—

विरह-वर्णन की तुलना । ११७

“प्रियतम की राह देखते-देखने नेत्रों की शक्ति जाती रही और दिन गिनते-गिनते उँगलियाँ घिस गई ।” (कुरल १२६१)

तमिलनाडु में एक पद्धति-विशेष यह है कि दिनो की सस्या गिननी हो तो दीवार पर प्रति दिन एक लकीर उँगली से खींचते जाते हैं, और अतः में सब लकीरों को गिन कर कुल का पता लगा लिया जाता है। इसी प्रकार कोमलांगी नायिका ने अपनी क्षीण होती हुई उँगलियाँ, रेखाएँ खींच-खींच कर, घिस डाली हैं। अब अवधि निकट आ रही है और पुनर्मिलन की आशा भी अधिक हो रही है—

“विछुड़े हुए प्रियतम के पुनर्मिलन की आशा के अधिक होने के साथ-साथ मेरा वक्षस्थल भी ऊपर उठता जाता है ।” (कुरल १२६४)

विहारी ने भी इसी आशय का वर्णन करते हुए लिखा है—

ज्यो ज्यो आवति निकट निसि, त्यो त्यो खरी उताल ।

झमकि झमकि टहले करै, लगी रहँचटे बाल ॥

मृगनैनी दृग की फरक, उर उछाह तन फूल ।

बिन ही पिय आगम उमगि, पलटन लगी दुकूल ॥

प्रियतमा को उमग में भरी हुई देखकर उसकी सखियाँ मीठी चुटकी ले रही हैं। वस्तुतः नायिका अपने भाव को छिपाना चाहती है, परन्तु नहीं छिपा पाती। सखी कहती है,

“तुम्हारे कहे बिना, छिपाने पर भी, तुम्हें पार करके तुम्हारी आँखें कुछ कह रही हैं ।” (कुरल १२७१)

यहाँ ‘कुछ’ शब्द ध्यान देने योग्य है। उसी में एक विशिष्ट भाव छिपा है। यही भाव विहारी से लीजिये—

बहकँ सब जिय की कहत, ठौर कुठौर लखँ न ।

छिन औरँ छिन औरँ हैं, ये छवि छके नैन ॥

मानसिक भावनाओं को व्यक्त करनेवाले शरीर के प्रधान अंग ‘नेत्र’ ही हैं। उनकी चलाचली, उनका निर्मिमेप रहना, उनका चुभना, उनमें से निरन्तर जल प्रवाहित होना, उनका उनीदापन, उनकी तिरछी नज़र, और न मालूम क्या क्या ? ये सब नेत्रों के बिना कहे व्यक्ति के मन में उपस्थित भावों को अभिव्यक्त करने की विविध प्रणालियाँ हैं। इसके पश्चात् स्थान आता है ‘मुँह’ का। वाक्-शक्ति से यहाँ तात्पर्य नहीं है। यहाँ मुँह की उम प्रणाली ने तात्पर्य है जो वाक्-शक्ति को भी मात कर देती है। वही है कामिनी का ‘हास्य’। इसमें अन्य व्यक्ति को वशीभूत करने की अपार शक्ति निहित रहती है। तिरुवल्लुवर कहते हैं—

‘कली में जिस प्रकार मुगन्धि उपस्थित रहती है उसी प्रकार उस कामिनी के हास्य में भी कुछ गुप्त है ।’ (कुरल १२७४)

क्या वस्तु गुप्त है, इसकी कल्पना तिरुवल्लुवर पाठकों पर ही छोड़ देते हैं। इस प्रकार भाव-वस्तु को अर्धांग व्यक्त और अर्धांग अव्यक्त रखने में ही तो सौंदर्य निहित है। यदि भाव पूर्णतः व्यक्त कर दिया जाता तो भाव-सौंदर्य कुठित हो जाता ।

जब नायक एव नायिका इस प्रकार असहनीय वेदना में हो तो तिरुवल्लुवर उन्हें एक शिक्षा देते हैं । स्त्री के पक्ष में, कदाचित्, यह उपदेश अधिक सार्थक है—

“स्त्री का प्रेम यदि तालवृक्ष से भी अधिक उठ जाय तो वह अपने प्रेमी से अपने हृदय को लेशमात्र भी छिपाये बिना व्यक्त कर दे ।” (कुरल १२८२)

इसी उपदेश को स्वीकार करके प्रेमिका प्रियतम के पास जाती है, और अपने विचारों को व्यक्त करने से पूर्व दो-चार खरी-खरी सुना कर कुछ ‘प्रणयकलह’ भी करना चाहती है । परन्तु प्रियतम के सम्मुख पहुँचते ही वह ‘वह’ नहीं रहती—

“हे सखी, मैं तो गई उनसे कलह करने, परन्तु (उन्हे देखते ही) उसे भूल, हृदय ने सुलह कर ली ।” (कुरल १२८४)

और वह भी बिना किसी शर्त के यही भाव दूसरे रूप में विहारी ने इस प्रकार व्यक्त किया है —

सतर भौंह रूखे वचन, करन कठिन मन मीठि ।

कहा करौं हवै जाति हरि, हेरि हँसौ ही डीठि ॥

दहै निगोडे नैन ये, गहै न चेत अचेत ।

हाँ कसुकै रिसहै करौं, ये निसिखे हँसि देत ॥

तिरुवल्लुवर कहते हैं कि प्रेमिका का हृदय अपने प्रियतम के गुणों को ही देखता है, दोषों को नहीं—“जिस प्रकार नेत्रों को अजन से रजित करते समय नेत्र तूलिका को नहीं देखते उसी प्रकार प्रिय को देखते समय हृदय उनके दोषों को नहीं देखता ।”

(कुरल १२८५)

हाँ, यह स्वाभाविक ही है । जो अपने होते हैं, उनके दोष नहीं देखते । यह देखनेवाले की आँख और मन पर ही निर्भर रहता है ।

पुनर्मिलन की भी आशा करते-करते दिन अधिक व्यतीत हो गये । प्रियतम नहीं आये । विचारी क्या करे ? अपने ही मन से कहती है —

‘हे मेरे मन ! यह जानकर भी कि वे अपना ही विचार सदा करते हैं, तू क्यों उनके ही ध्यान में निरन्तर मग्न रहता है ?’ (कुरल १२९१)

‘हे मेरे हृदय ! तू मुझे छोड़ भट उनके पीछे क्यों भाग जाता है ? क्या इसलिये कि गिरे हुए का सहायक ससार में कोई नहीं होता ?’ (कुरल १२९३)

इस प्रकार अनेकानेक रूपों में विरहिणी नायिका प्रियतम का ध्यान करके विलाप-प्रलाप करती रहती है । अधिक समय के अवसान के पश्चात् किसी प्रकार प्रियतम का आगमन होता है और दोनों आनन्द से जीवन व्यतीत करते हैं ।

इस जीवन में दाम्पत्य सुख की कोई कमी नहीं है । परन्तु यह सुख तभी सजीव बना रहता है जब बीच बीच में ‘प्रणयमान’ का दौरा भी चलता रहे । अतः तिरुवल्लुवर ने इस ‘प्रणयमान’ के आधार पर ‘कामत्तुप्पाल’ के अंतिम तीन अध्यायों की रचना की है ।

वे कहते हैं —

‘नमक के समान प्रणयमान भी उचित मात्रा में आनन्ददायक होता है । पर हाँ,

विरह-वर्णन की तुलना । ११६

तनिक भी अधिक होने पर सारा मजा किरकिरा पड़ जाता है ।' (कुरल १३०२)

‘बीच बीच में दम्पति में तनिक रोष एवं प्रणयमान न हो तो कामफल या तो गल जायगा अथवा कच्चा ही रह जायगा ।’ (कुरल १३०६)

विहारी ने भी कहा है—

सकत न तुव ताते वचन, मो रस को रस खोय ।

खिन खिन औटे खीर लों, खरो सवा दिल् होय ॥

‘ताते वचनो’ से नायक-नायिका का प्रेम ‘खिन-खिन औटे खीर’ के समान स्वादिष्ट ही होता जाता है ।

प्रणयमान के अनेक रूप हो सकते हैं । साधारण से साधारण बात भी मुख से निकलने पर यह संभव है । प्रणयकलह के कारणों के आधार पर ही प्रेम की सात्रा की कल्पना हो सकती है । एक कुरल इस प्रकार है—

‘प्रेमी का यह कथन कि इस जन्म में कभी हम पृथक् न होंगे, मुनते ही प्रिया के नेत्र अश्रुपूर्ण हो गये ।’ (कुरल १३१५)

प्रिया यहाँ ‘मान’ कर बैठती है केवल इस कथन पर, कि प्रिय ने केवल इस जन्म का मकेन अपने शब्दों में किया, अर्थात् मानो आगामी जन्म में पृथक् हो जाएँगे । इसी भय के फलस्वरूप नायिका रोती है और प्रणयमान कर बैठती है । वस्तुतः इसका विचार प्रियतम को लेगमात्र भी नहीं रहा होगा ।

एक और कुरल की सूक्ष्म कल्पना का दर्शन कीजिये । नायक कहता है—

“मैंने प्रिया से कहा कि (विछुड़े हुए उन दिनों में) तुम्हारा स्मरण आया । वस (जो मेरा आलिंगन करनेवाली थी) तुरन्त अलग और दुःखित हो बोली, तात्पर्य यह कि कभी मुझे भूले भी रहे ।’ (कुरल १३१६)

नायिका इसी पर दुःखित हो प्रणयमान कर बैठती है । कारण देखिये, कैसे साधारण शब्द ! और वे भी नायक के प्रेम से ओतप्रोत ! परन्तु यही नायिका के प्रणयमान का भी साधन हो जाता है । कविवर की सूक्ष्म भावना यही व्यजित होती है । प्रणयकलह के कारणों में से एक ‘छीक’ भी है । माना जाता है कि छीक तब तक आती है जब कोई किसी का विचार करता है । इसी प्रचलित भावना के आधार पर तिरु-वल्लुवर ने अनेक सुन्दर कुरलों की रचना की । नायक कहता है—

“मुझे छीक आ गई । प्रिया ने मुझे इस पर आशीर्वाद दिया और विलाप करके पूछने लगी कि किम महिला ने आपका स्मरण किया कि आपको छीक आई ?”

(कुरल १३१७)

विचारा नायक इसका क्या उत्तर दे ? यही परिस्थिति विहारी के सामने भी हैं । छीक का काम यहाँ ‘श्रुतिमनि झलक कपोल’ ने इस प्रकार किया—

तेह तरेरे त्यौर करि, कल करियत दृग लोल ।

लीक नहीं यह पीक की, श्रुतिमनि झलक कपोल ॥

यहाँ भ्रान्ति के आधार पर नायिका की भौहें चढ़ जाती हैं, और नेत्र चंचल हो उठते हैं ।

एक दूसरे कुरल में नायक फिर कहता है—

“मुझे छीक आ रही थी, पर मैंने उसे रोक लिया । (कारण यही कि कही छीकने पर प्रिया रुष्ट न हो जाय) इसे देख मेरी प्रिया रोई और कहने लगी कि अपने दिल की दूसरी प्रेमिका को मुझसे आप छिपाते हैं ।” (कुरल १३१८)

प्रणयकलह के आधार का इससे अधिक सूक्ष्म वर्णन और हो ही क्या सकता है । छीको तो दोषारोपण, और आती हुई छीक को रोको तो उससे बढ़कर दोषारोपण । प्रेम दो हृदयों के सामीप्य का सहज परिणाम है । परिपक्व फल के समान तनिक सी ठेस से भी इसको क्षति पहुँच सकती है ।

राधा-नागरी की कलावती शिष्याएँ.

डॉ० ओम्प्रकाश

विहारी की मुख्य व्यक्तिगत विशेषता उनकी 'नागरता' है जो उनके काव्य को 'गँवई, गाँव' के वातावरण से सहज पृथक् कर देती है। उनकी दृष्टि में समाज के दो अंग हैं—नागर तथा ग्रामीण। ग्रामीण समाज सभी प्रकार की कलाओं से अछूता, अतः अपरिष्कृत है, उसमें 'तन्त्री-नाद, कवित्त-रस, सरस राग, रति-रग' की चर्चा भी व्यर्थ है क्योंकि वह गुलाब को 'कर लै सँधि, सराहि हू' (दोहा ६२४), अपने को कय में असमर्थ जानकर मौन रह जाता है। जहाँ तक कला का प्रश्न है ये ग्रामीण तो प्रत्यक्ष 'पशु-नर' हैं जिनके लिए सुन्दर-से-सुन्दर गुलाब भी 'फूल्यौ, अनफूल्यौ' (दो० ४३८) हैं—वेचारे धोबी, ओढ़ तथा कुम्हार (दो० ४३९)। यदि प्रश्न किया जाय कि क्या ये गँवार कभी नागर हो सकते हैं, तो उत्तर निषेधात्मक ही होगा, हींग को कपूर में मिलाकर रख दीजिए फिर भी क्या वह अपनी गन्ध को छोड़कर कपूर की सुगन्ध ग्रहण करेगी? जिस व्यक्ति को नगर के इस सम्यक् समाज का चस्का लग गया है वह ग्राम में जाने का कभी नाम न लेगा—जिसने एक बार अगूर को चख भर लिया है उसकी जीभ को निवौरी? क्षण भर भी अच्छी कैसे लग सकती है। अस्तु, 'गर्व और गुण' (दो० २७६) की निधि नगर के ये 'विविध विलास' (दो ५०६) अपूर्व हैं। परन्तु ग्रामीणों में इसका कोई आदर नहीं, वे तो इन पर व्यग्य से^३ हँसते हैं। विहारी को अपने कलापूर्ण विलासी जीवन का बड़ा गर्व था, वे दरबारी चमक-दमक से वचित समाज में टिकना भी पसन्द न करते थे। संभव है उनको कुछ कटु अनुभव हुए हों, परन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि यह भावना उस समय के शिरोमणि कलाकारों में बसी हुई थी।

१ सगति सुमति न पावहीं, परे कुमति के धंध।

राखौ मिलि कपूर में, हींग न होइ सुगुन्ध ॥२२८॥

२ जीभ निवौरी क्यों लगै, बौरी, चाखि अगूर ॥१९७॥

३ सबै हँसत कर-तार दै, नागरता कै नाँव।

गयौं गरबु गुन कौ सरबु, गएँ गवारुँ गाँव ॥२७६॥

‘नगर’ और ‘ग्राम’ से सर्वदा किसी भौगोलिक क्षेत्रफल आदि का संकेत नहीं मिलता । आश्रयदाता का सम्पन्न निवास-स्थल ही ‘नगर’ है, और विपन्न सामान्य जनता के घर ही ‘ग्राम’ है । संभवतः किसी कलाकार या पारखी को अयोग्य सिद्ध करने के लिए ‘गँवार’ शब्द का प्रयोग आज तक उसी परम्परा में चला आ रहा है । प्रत्येक आश्रयदाता अपने को रसिक-शिरोमणि समझता था और प्रत्येक कवि कला का अवतार माना जाता था । फिर भी बिहारी को इस ‘नागरता’ की ऐसी लगन थी कि मगलाचरण के प्रथम दोहे में अपनी इष्टदेवता को ‘राधा-नागरी’ के नाम से उन्होंने सम्बोधित किया है । सामान्यतः उस समय कवि अपने कवित्व के गर्व में चूर-चूर रहता था । अतएव खुले दरबार वह इस प्रकार की चुनौती प्रायः दे दिया करता था कि ‘गिन लीजिए इस कविता में अनेक अमूल्य अलंकार^१ हैं’, या ‘आप आँखें खोलकर^२ देखिएगा तो सौन्दर्य पर मुग्ध हो जाइएगा’, या ‘लोग समझते हैं कि कविता सरल^३ कार्य है, परन्तु यह प्रतिभा का विषय है’, या ‘मेरी कविता को वही समझ सकता है जिसकी आँखों में स्नेह^४ रँजा हुआ हो’ । बिहारी ने भी अपनी कविता के विषय में ‘वह चितवन और कछू, जिहि वस होत सुजान’ (दो० ५८८) लिखकर उसकी अन्तःस्थ अपूर्वता का संकेत दिया है । परन्तु इतना ही पर्याप्त नहीं ।

‘नागरता’ से बिहारी का, काव्य-कला के सम्बन्ध में, अभिप्राय ध्वन्यात्मकता से है । युवती के अंगों में लावण्य, पाटल में सौरभ, तन्त्री में नाद, या काव्य में रस एक ही प्रकार की वस्तुएँ हैं । इनका स्थूल रूप इदमित्थम् नहीं, परन्तु अमूर्त प्रभाव निर्विवाद है—स्थूल रूप भी उस अमूर्त प्रभाव का वाहक मात्र है । अतः अंगों का वर्णन करते हुए बिहारी उनके मोहक प्रभाव को ही लक्ष्य समझते हैं । रति आदि का वर्णन उन्होंने संकेतो से किया है, स्थूल चित्रण द्वारा नहीं । यदि विद्यापति से तुलना की जाय तो अधिक स्पष्ट हो जाता है । विद्यापति ने नायक और नायिका की रति का चित्रण करते हुए उनके चुम्बन^५, आलिंगन आदि का वर्णन खुले शब्दों में दे दिया है । इसके विपरीत बिहारी अपने प्रथम दोहे में ही सम्भोग शृंगार का वर्णन करते हैं परन्तु इस कौशल के साथ कि सामान्य पाठक उसे देख ही न सके—श्याम ने राधा को देखा और उनका मन खिल उठा, तत्काल ही पर्दा गिर गया और आगे की सारी चेष्टाएँ नेपथ्य में हुईं । रति का इतना ‘नागर’ वर्णन हिन्दी के किसी भी शृंगारी कवि ने नहीं किया । बिहारी की यही कला उनको सजातीयों में उच्च स्थान प्राप्त कराती है । काव्य-कला के इस आदर्श का स्पष्ट संकेत बिहारी के निम्नलिखित दोहे में है—

१ सख्या करि लीजँ अलंकार है अधिक या मैं (सेनापति) ।

२ ज्यों-ज्यों निहारिये नेरे हवँ नैननि, त्यों-त्यों खरी निकरँ सी निकाई । (मतिराम)

३ लोगन कवित्त कीबौ खेल करि जानौ है । (ठाकुर) ।

४ समुझै कविता घनआनन्द की जिन आँखिन नेह की पीर तकी । (घनानन्द) ।

५ सुखद सेजोपरि नागरि-नागर बइसल नव रति साथे ।

प्रति अग चुम्बन, रस अनुमोदन, थर-थर काँपए राधे ॥

दुरत न कुच बिच कचुकी चुपरी, सारी सेत ।

कवि-आकन के अरथ लौं प्रगटि दिखाई देत ॥१८८॥

(चोवा आदि से चुपडी हुई कचुकी तथा श्वेत साडी मे ढके हुए नायिका के कुच छिपे नहीं रहने, कवि के अक्षरो मे अर्थ भी स्थूलत आवृत्त परन्तु सूक्ष्म दृष्टि के लिए प्रकट रहता है—यह व्यंग्यार्थ जो है ।)

इसी हेतु इस कवि के अक्षरो मे सलज्जता सर्वत्र है, जो भी कहा है प्रायः सकेतो मे ही । नायिका के अंगो पर इस सिद्धान्त का प्रभाव यह पडा कि सकेत के आधार नेत्र और उनके कटाक्ष वर्णन का विषय अधिक बने हैं, स्तन आदि स्थूल अंग कम । विहारी के काव्यादर्श मे विद्यापति के काव्यादर्श से यह भिन्नता सर्वत्र लक्षित हो जाती है । विद्यापति वर्णन करेगे तो उत्तुग उरोजो का, क्योंकि वे उदाम यौवन के स्थूल प्रतीक है, परन्तु विहारी कटाक्षो से ही गहरी-से-गहरी बात कहलवा देते हैं—उनमे तो 'चितवन' ही तन और मन की सारी उमगा का वकालत करती है । कटाक्ष के बाद सकेत का दूसरा साधन है 'मुमकान', जिसको 'सुजान' ही समझ सकते हैं । नेत्र और मुमकान, परिचय की सामान्य भूमियाँ और मन मिलने से पूर्व की आवश्यक भूमिकाएँ हे प्रायः इनका कार्य साथ-साथ ही होता है, मन को फुसलाने वाले ये दोनों सहचर हे । विहारी ने प्रथम मिलन से सम्भोग तक की सारी परिस्थितिका चित्रण एक ही दोहे मे कितने कौशल से किया है—

उन हरकी हँसि के इतैं, इन सोंपी मुसकाइ ।

नैन मिलैं, मन मिलि गए, दोऊ मिलवत गाइ ॥१८९॥

—पहले नेत्र मिले, फिर दोनों के मन मिल गए, तब दोनों ने अपने आप को ही मिलाकर एक कर लिया ।

विहारी ने धोवी, ओढ, कुम्हार आदि गँवारो को दुत्कारा है परन्तु कातनहारी (दो ६४७), विलोवनहारी (दो २४५) आदि ग्रामीणाओ मे रुचि दिखलाई है । देव के समान प्रत्येक जाति की नायिका के रूप-सौन्दर्य मे डूब-डूबकर तो उन्होंने काव्य रचना नहीं की, परन्तु कुछ गँवारिनो से वे अपने मन को दूर न कर पाये । ग्रामीणा का भी अपना सौंदर्य हे पारखी उसको पहिचानता है । ग्वालिनो (दो० ६०६) मे विचरण करने वाला ग्रामीणा मे अरुचिमान हो भी कैसे सकता है ? उनकी कुछ ग्रामीणाएँ नागर-नरो पर अपने काननचारी नेत्रो से प्रहार कर देती है । उस ग्रामीणता मे भी आकर्षण है—

गदराने तन गोरटी, ऐपन-आड लिलार ।

हूयो दँ, इठलाइ, दूग करै गवारि सुवार ॥६३॥

उसके दृगो का वार अचूक है—परिपक्व (पूर्ण) यौवन और गोरा शरीर, फिर कमर पर हाथ रखकर इठलाना । जब वह खडी हाकर खेत रखाती हे तब कितने लोग

उसके यौवन पर मुग्ध हो जाते हैं (दो० २४८)। सत्य तो यह कि रूप और कुरूप^१ का कोई प्रश्न नहीं, मन की जिधर रुचि हो जाए, जहाँ जिसकी प्यास बुझ सके^२, वही उसके लिए सुन्दर है। इसीलिए रीझने वाले नेत्र^३ और रिझाने वाला रूप जहाँ मिल जाते हैं, वही आकर्षण हो जाता है, भले ही नायिका ग्रामीणा हो, 'सुनकिरवा' की बिन्दी लगाने वाली —

गोरी गदकारी परै, हसत कपोलन गाड।

कैसी लसति गवारि यह, सुनकिरवा की आड ॥७०८॥

बिहारी ग्रामीणा नायिका को, हरी-हरी अरहर का खेत दिखाकर, धैर्य बँधाते हैं (दो० १३५) या कपास बीनती हुई स्मृति-दु खिता परदयार्द्र हो आते हैं (दो० १३८) ध्यान देने की बात है कि उनकी ग्रामीणा सर्वत्र सहज सौन्दर्य से आलोकित एव अपने व्यवसाय के कार्य में रत रहती हैं, नागरियों के समान उसका जीवन केवल विलास के लिए ही नहीं है। नागरियाँ कही अगो को सजा रही हैं, कही वारुणी का सेवन कर रही हैं, और कही विरह में तडप रही हैं—वे विलास-विदग्धा हैं, जीवन का रस लूटने वाली, ग्रामीणाएँ अपना-अपना काम कर रही हैं, विनावनाव-शृङ्गार के ही, और उनका जीवन इतना व्यस्त है कि नागर-रसिक उन पर रीझते हैं परन्तु विनिमय में उनसे कुछ नहीं पाते। ग्रामीणा का शृङ्गार उसका स्वस्थ शरीर एव उसका प्राकृतिक वातावरण है, जो अगूर खानेवालों को निबौरी^४ चखने के लिए आकृष्ट करता है। बिहारी धोविनि, कुम्हारिनि, मनिहारिनि आदि के रूप पर नहीं रीझे—यद्यपि उनके समकालीन कवियों ने इन नायिकाओं को भी नहीं बचाया—नाइनि (दोहा ३५, ४४ तथा ६८७) आदि सेविका के रूप में आती हैं, नायिका बनकर नहीं। दरवारी कृत्रिम वातावरण के विलास से क्षणभर ऊबकर बिहारी का मन अकेली दुकेली कृपक-पत्नी, (दोहा १२४८), घर में व्यस्त ग्वालिनी (दोहा ६९९) या परिश्रम से कातकर जीविका चलाने वाली (दोहा ६४७) युवती को छिपकर देख लेता है, मानो इस आशका से कम्पित होकर कि 'आक की कली से रली' करने के अपराध में (दोहा १४) 'रसिक' के पद से च्युत न कर दिया जाय। नागर-ग्रामीणा की इस काम-कथा में शृङ्गार नहीं है, केवल एकागी कामुकता है, क्योंकि ग्रामीणा रस का आश्रय नहीं समझी गई, रसिक जिस प्रकार पशु-पक्षियों से मन बहलाकर अपने को गुणाग्राही समझते हैं उसी प्रकार ग्रामीणा नायिका पर रीझकर उसको अपनी भांगलिप्सा का आधार बनाते हैं, यह एकागी आकर्षण साधारण लम्पटता से आगे नहीं चलता, अतः रति आदि का प्रश्न भी इस वर्णन में नहीं है।

राधा-नागरी की कलावती शिष्याएँ बिहारी का मुख्य वर्ण्य-विषय हैं। उनके

१ समैं समैं सुन्दर सबै, रूप, कुरूप न कोइ।

मन की रुचि जेति जितै, तित तेती रुचि होइ ॥४३२॥

२ सो ताकौ सागर, जहाँ जाकी प्यास बुझाइ ॥४११॥

३ रूप रिझावनहार वह, ए नैना रिझवार ॥६८२॥

४ जीभ बिनौरी क्यो लगै, बौरी चाखि अगूर (दोहा १९७)

जीवन को कवि ने विभिन्न परिस्थितियों में देखा है, यहाँ तक कि गर्भवती का लजीला सौन्दर्य भी उसकी कामुक दृष्टि से नहीं छिप सका—‘सुरति-सुखित-सी देखियत, दुखित गरभ के भारे (दोहा ६९२) । बालिका और वृद्धा का तो प्रश्न नहीं आता, परन्तु किशोरी, स्वकीया और परकीया, अनेक अवस्थाओं और दशाओं में, कवि के सामने आई है । विहारी के मत में नायिका ‘दीपशिखा-सी देह’ वाली (दोहा ६६, २०७, २६६ तथा ५६५) होनी चाहिये उसके शरीर का अग-अग जगमगात^१ हो, राधा भी अपने तन की भाँई (दोहा १) से नायक के मन को हराभरा करती है । अपनी द्युति से वह ज्योत्स्ना में मिलकर (दोहा ७) एक हो सकती है क्योंकि उसके शरीर पर ‘यौवन की ज्योति’ (दोहा ४०) है, उसके मुख की आभा शशि का परिहास^२ करती है, मुहल्ले के लोग प्रतिदिन ही पूर्णमासी के भ्रम में रहते हैं (दोहा ७३) । रग की दृष्टि से नायिका को चपकवर्णी (दोहा १०२) कहा जा सकता है, परन्तु यौवन की सचित ज्योति, जिसके समक्ष ज्योत्स्ना उसकी छाया सी^३ लगती है, आकर्षण का प्रथम हेतु है । इस ज्योति में रग का उतना महत्त्व नहीं जितना कि अगो की यौवन-जन्य दीप्ति का और सांस्कृतिक विलास-कलित परिवेश का । पुरुष के मुख पर जिसे तेज कहते हैं, किशोरी के वदन पर उसी दीप्ति का, विहारी ने ‘ज्योति’ (दोहा ४० तथा १०६) कहकर, वर्णन किया है । सामान्यतः इसी को ‘रूप’ कहते हैं । विहारी ने इस रूप में नागर परिवेश को महत्त्व दिया है, और नागरी को इसी के आधार पर नायिका माना है, नागर परिवेश से वचित युवती को गोरी या ‘गोरटी’ (दोहा ६३) कहकर उसके भोग्य शरीर की प्रशंसा की है, परन्तु उसे रस-विलास में भागी नहीं बनाया । नायिका विलास-कला में कुशल होनी चाहिए, उसकी ज्योति उसके आन्तरिक उल्लास, उसकी नागरता (कला-कुशलता) तथा उसके शारीरिक विकास तीनों की ही समवेत द्योतक है, आन्तरिक उल्लास और शारीरिक विकास तो सहचर हैं—जहाँ रहेंगे, साथ-साथ ही, परन्तु नागरता नारी का वह गुण है जिससे जीवन रसमय (दोहा ४२) हो जाता है ।

वर्णन के तीन विषय और हैं—स्तन, नेत्र तथा मुसकान । जिस प्रकार मुख रूप का सामान्य प्रतिनिधि है, उसी प्रकार स्तन यौवन-जन्य शारीरिक विकास के सामान्य द्योतक है । इसी हेतु शृंगारी कवि कामुकता की उमग में स्तनों की प्रशंसा भौंति-भौंति की कल्पनाओं के द्वारा गाया करते हैं । विहारी ने स्तन और नितम्ब का ‘इजाफा’ कर दिया (दोहा २), परन्तु केवल इसी अंग की स्तुति पर उनका ध्यान केन्द्रित नहीं रहा । यदि काव्य-शास्त्र की शब्दावली का प्रयोग करें तो यौवन-रस की अभिव्यक्ति में ज्योति-वर्णन ध्वनि-काव्य है, नेत्र-मुसकान-वर्णन गुणीभूत व्यंग्य, और

१ अग-अग-नग जगमगत, दीपशिखा सी देह ।

दिया बढाएँ हूँ रहै, बडौं उज्यारौ गेह ॥६६॥

२ रोज सरोजनु के परै, हँसी ससी की होइ ॥५३॥

३ बाहि लखै लौइन लगै, कौन जुवति की जोति ।

जाकें तन की छाँह-ढिग, जोन्ह छाह सी होति ॥१०६॥

स्तन-वर्णन चित्र-काव्य । जिस प्रकार चित्र-काव्य अधम काव्य है उसी प्रकार स्तनो का स्थूल वर्णन यौवन-रस का विशुद्ध आस्वाद नहीं करा सकता । गुणीभूत-व्यग्य-काव्य में व्यग्यार्थ वाच्यार्थ से अधिक महत्त्वपूर्ण नहीं रहता, उसी प्रकार, नेत्र और मुसकान का वर्णन और यौवन-रस का वर्णनोत्तर आस्वाद समान भाव से ग्राह्य है । गुणीभूत-व्यग्य-काव्य के लक्षणामूलक और अभिधामूलक व्यग्य के समान क्रमशः नेत्र-वर्णन और मुसकान-वर्णन को समझना चाहिए । ज्योति-वर्णन और स्तन-वर्णन की चर्चा ऊपर हो चुकी है । नेत्र और मुसकान में से नेत्रों का वर्णन बहुत अधिक और मुसकान का अपेक्षाकृत कम है । मुसकान की व्यजना कुछ स्थूल होती है, इसलिए उससे मन का भाव ही नहीं उसकी गहराई भी ज्ञात हो जाती है । गोरे मुख की मुसकान (दोहा ३०५), दुलहिनि का सलज्ज हास (दोहा ३४६), मुसकान के बिना वचन (दोहा ३६४), रिससूचक मुसकान (दोहा ३७९) तथा मान की मुसकान (दोहा ३८३) आदि के अन्तर्भूत भाव नायक और सखी दोनों पर प्रकट हैं । परन्तु नेत्रों की कहानी कुछ भिन्न है । उनकी स्थिति, गति, रंग, आकार आदि में एक समय एक ही भाव नहीं रहता, इसीलिए उनकी व्यजना दुर्वोच्य है । विहारी ने नेत्रों का वर्णन 'ज्योति' से भी अधिक किया है । विगल नेत्र सुन्दर होते हैं, उस युग में तीक्ष्णता या नुकीलापन (अनियारे) आकर्षण माना जाता था, कजरारी आँखें (दोहा ६७०) स्वयं शृंगार हैं, विहारी ने इन तीनों प्राकृतिक गुणों को स्वीकार किया है, परन्तु सबकी मुकुटमणि है 'चितवनि'—वह सबमें नहीं होती, उसका वर्णन भी संभव नहीं । सुजानों को वस में करने वाली इस 'चितवनि' को 'औरै कछू'^१ कहकर ही बताया जा सकता है—'वह चितवनि और कछू जिहि वस होत सुजान' । 'चितवनि' से अनुराग तो द्योतित होना ही है, मान भी जनाया जाता है (दोहा २९), यहाँ तक कि कथन, निषेध, रीझ, खीझ, मिलन, उल्लास, लज्जा आदि अनेक भाव एक साथ ही नेत्रों से प्रकट कर दिये जाते हैं (दोहा ३२) । भरे समाज में आँखें चल जाती हैं । (दोहा १७७), अनुमति प्राप्त किए बिना मन को दूसरे के हाथ बेच देती है (दोहा १९५), और न जाने कौनसी माया है उनमें, कि नायक बेसुध हो जाता है—'कहा लडैते दृग करे, परे लाल वेहाल' (दोहा १५४) । नेत्रों की महिमा सचमुच अकथनीय है ।

विहारी की नागरी का शारीरिक गुण सुकुमारता है । काम-काज के बिना विलास में पलकर किशोरियाँ रंग-रूप में अलग-होते हुए भी सौकुमार्य में सजातीय हैं । मध्यकालीन संस्कृति में सौकुमार्य नारी के सामाजिक स्तर की माप था । तुलसी की सीता भी पर्यंक, पीठि, गोद और हिडोले से नीचे पैर नहीं रखती, उन्होंने अनुभव ही नहीं किया कि कठोर अवनि^२ का स्पर्श कैसा है । मुगल-शासन में यह सौकुमार्य सामाजिक

१ अनियारे दीरघ दृगनु, कितीन तरुनि ससान ।

वह चितवनि औरै कछू, जिहि वस होत सुजान ॥५८८॥

२ पलग पीठि तजि गोद, हिडोरा ।

सिय न दीन पग अत्रनि कठोरा ॥ (अयोध्याकाण्ड)

स्तर के साथ-साथ योग्यता का भी पदक बन गया। पुरुष का पौरुष जिस प्रकार तन और मन की कठोरता और विशालता में अन्तर्निहित था, उसी प्रकार नारी का नारीत्व तन के सौकुमार्य और मन की भीरुता में संचित माना जाता था। पुरुष भोगी था और नारी भोग्या, भोग के लिए जिस प्राप्ति की आवश्यकता थी वह बाहु-बल पर निर्भर थी, इसलिए जो बली था वही नारी-रत्न को प्राप्त कर सकता था, दूसरे लोगो को उनके बल के अनुसार ही मूल्यवती नारियाँ प्राप्त हो सकती थी। यो तो वसुन्धरा की सभी वस्तुएँ वीरभोग्या है, परन्तु निर्जीव और मजीव लक्ष्मी के लिए यह नियम विशेषतः लागू होता है। राजपूती आदर्श भी पुरुष और नारी के सम्बन्ध में इस विवेकता को महत्त्व देता था। परन्तु विदेशी शासन ने एक विशेष परिस्थिति के कारण इसको मूल-मन्त्र बना लिया, क्योंकि यहाँ भोग के अतिरिक्त, उससे अधिक महत्त्वपूर्ण प्रश्न रक्षा का था—भोग तो आपका विषय है परन्तु जब 'सलीम' वादगाह होते ही आप पर चढ़ आवेगा तो क्या आप अपने बाहुबल से रक्षा करके 'मेहर' को अपनी कह सकेंगे? इस स्थिति ने पुरुष और नारी के जीवन में जो पाशविकता भर दी वह इतिहास की लज्जा-स्पद एवं बर्बर कहानी है। नारी सौकुमार्य से परखी जाती रही, और सौकुमार्य का फल था भोग्यता। अन्तु, विहारी की नायिका विलासी सुकुमारता की मूर्ति है। इस दृष्टि से उसके शरीर में अगो की अल्पता, कोमलता और भीनापन देखने योग्य है (विलास की मुख्य भूमि पद्मिनी नायिका कामशास्त्रियों के यहाँ इन्हीं शारीरिक गुणों के कारण मूर्धन्य मानी जाती है)। विहारी ने इन गुणों की व्यजना सयोग और वियोग दोनों ही परिस्थितियों में की है। गुलाब की पखुड़ी से गात्र में खरोट पड़ जाती है (दो० २५६), हाथ इतने छोटे हैं कि श्वमुर महाशय बधू को कण देने का काम सौपते हैं (दो० २६५), पान खाते हुए जब वह पीक निगलती है तो त्वचा में से झलककर लाल रेखा सखी को कठाभूषण-सी प्रतीत होती है (दो० ४४०), एक दिन बेचारी सहेट से वापिस आ रही थी कि सुगन्ध से आकृष्ट मधुपो ने उसे घेर लिया (दो० ४५६), अगर वह गुलाब के भाँवे से पैर मलवावे तो निश्चय ही छाले पड़ जाएँगे (दो० ४८३), और उसकी कमर तो तीन बार बाँस की छड़ी के समान^१ लचकती है। कारण यह कि नायिका 'नाजुक कमला' (दो० ४०५) अर्थात् सुकुमारी पद्मिनी है, विल्कुल ऐसे समझिए जैसे कुसुम हो (दो० ५१६), इसीलिए तो कहा था कि उसको आभूषण मत पहिनाइए—सुकुमार कलेवर उस व्यर्थ के भार को कैसे सहन करेगा? वियोग में यह फूल-सी सुकुमारी दीर्घ निश्वासो के साथ ही आगे-पीछे खिसकती रहती है (दो० ३१७)। यही कुशल है कि वह किसी दिन उड़ न गई, कुम्हला तो ऐसे जाती है जैसे हाथ से मला हुआ कुसुम—'करके मीडे कुसुम लौ, गई विरह कुम्हलाइ' (दो० ५१६)। यह नागरी उसी सामग्री

१ लहलहाति तन तरुनई, लकि लणि ओं लचि जाइ।

लगं लाँक लोइन-भरी लोइनु लेति लगाइ ॥५३२॥

२ भूषन-भार सभारिहै क्यो इहि तन सुकुमार।

सूधे पाइ न धर परं, सोभा ही कैं भार ॥३२२॥

से बनी है, जिससे कि जायसी आदि की नायिका, दोनों पर मध्ययुगीन जीवन के अकर्मण्य विलास का निष्क्रिय प्रभाव है^१।

नागरी का दैनिक कार्यक्रम भी कम खेदोत्पादक नहीं। वह विलासिनी है, इसलिए उसका सारा दिन काम-क्रीडाओं के सग्रह में बीत जाता है—कभी प्रेमिका और कभी प्रेयसी बनकर बड़े कौशल से वह नायक की प्राप्ति और तदनन्तर उसके साथ सुख-भोग में भूली रहती है, कभी नायक की छाया से उसने अपनी छाया को छुवा दिया (दो० १२), कभी रूक्ष नेत्रों से उसने मान की सूचना दी (दो० २६), कभी बाल व्यौरने के बहाने कच और अँगुलियों के बीच नेत्रों से उसने नायक को देखा (दो० ७८), कभी चाले की बातें सुनकर अपने मन का उल्लास प्रकट किया (दो० १४४)। एक नायिका हार के व्याज से दिन-रात अपने वक्षस्थल को ही देखती रहती है (दो० २५२), तो दूसरी टट्टी की ओट में दीर्घ निश्वासे निकालकर दूसरों के हृदय को पिघलाती है (दो० २६२)। अगर उसकी वीरता देखना चाहे तो धनुर्विद्या देखिए, क्या मजाल कि चंचल लक्ष्य भी उस बक बाण-प्रहार^१ से बच जाय। एक लजीली वारुणी का सेवन करके (दो० ३६८) अपनी ढिठाई में मीठी लगी, तो दूसरी प्रेम में ही मतवाली होकर प्रेमी की पतंग की परछाई को छूती हुई दौड़ती रही (दो० ३७३)। नायक की मुरली छिपाकर उसे छकाने के लिए प्रयत्नशील नायिका बड़ी व्यस्त मालूम (दो० ४७२) पड़ती है। मुख मोड़कर मुसकाना (दो० ४६३), बैठकर आराम से मँहदी सुखाना (दो० ५००), कभी उभकना और कभी छिपाना (दो० ५२७), या आलसभरी जम्हाई लेना (दो० ६३०) इन कामों में वह सिद्धहस्त है। मदिरा-पान का तो अनेक प्रकार से वर्णन किया गया है। कही रूप गर्व है तो कही वनावटी मान, कही प्रेम की ज्वाला है तो कही सपत्नी से ईर्ष्या, कही गुरुजनों से चालबाजी है तो कही भूठा वहिनापा (दो० ६५४)। इस प्रकार इन्द्रिय-रस की भूमिका, क्रिया तथा अवसिति में नागरी को तल्लीन करके बिहारी अपने युग का तरल चित्र अंकित कर रहे हैं, उस यथार्थ का समर्थन ऐतिहासिक तथ्यों से भी होता है।

बिहारी की अधिकतर नायिकाएँ लज्जाशीला हैं, परन्तु सबकी सब नहीं, कितनी ही कुलटा भले ही न हो, उससे कम भी नहीं है। देवर के कुयत्नों और घरेलू कलह के बीच सूखनेवाली कुलस्त्री^२ तो एक-दो ही मिलेगी, परन्तु देवर के विवाहगर विषाद में^३ डूबने वाली अनेक हैं। आती है जामन लेने और मन में स्नेह जमा^४ जाती है। देवर ने

१ तिय, कित कमनैति पढी, बिनु जिइ भौंह-कमान ।

चल-चित्त-बेझै, चुकति नाह, बक-बिलोकन-बान ॥३५६॥

२ कहति न देवर की फुबत, कुल-तिय कलह डराति ।

पजर-गत मंजार-ढिग, सुक ज्यो सूकति जाति ॥८५॥

३ और सबै हरषी हँसति, गावति भरी उछाह ।

तुंही, बहू, बिलखी फिरै, क्यों देवर कै ब्याह ॥६०२॥

४ आई जावनु लैन, जिय नेहै चली जमाइ ॥१४४॥

राधा नागरी की कलावती शिष्याएँ । १२६

स्वभावतः जो फूल मारे थे (दो० २४६) वे ही उसके शरीर में रोमांच करने लगे । मिश्र जब पुराण में पर-नारी-गमन के दोष सुना रहा था तो नागरी जी निर्लज्जता से (दो० २६४) हँस दी । ऐसे ही एक इठलानेवाली नायिका से खीझकर सखी बोली— इधर क्यों लगती है जिधर तेरा दिल लगा है उधर ही जा (दो० ३८२) । और जब गोद में बच्चे को चढ़ाते हुए किसी युवक का हाथ नायिका के वक्ष से लग गया तो वह उस गरीब को^१ कीचड़ में घसीटने लगी । ऐसी कलावती ही तो छायाग्राहिणी^२ है, जो किसी भी पुरुष को सहज भव-सागर पार नहीं करने देती ।

विहारी ने स्त्री के दो रूप देखे हैं—नायिका और दूती । दूती वयोवृद्धा हो, या अन्य किसी कारण से नायिका-पद के अयोग्य हो, अन्यथा वह स्वयं नायिका बनने का प्रयत्न करेगी । नायिकाएँ भी दो प्रकार की हैं—कुलस्त्री और कुलटा । इन दोनों में अन्तर केवल लज्जा का है । कुलस्त्री लज्जा के अवगुठन में पति (या उपपति) में अनुरक्त होती है, उसकी कामुकता हृदय की किसी स्थिरता में पगी रहती है । कुलटा ने लज्जा त्याग दी, अतः प्रत्येक पुरुष उसका नायक है और उसकी समस्त चेष्टाएँ कामोद्गार से प्रेरित हैं । कुलस्त्री को कुलटा बनाने में ही उस शासन का प्रयास था, विहारी में मानो अकबर से शाहजहाँ तक के इतिहास की सामाजिक स्थिति अक्षरशः प्रतिफलित हो गई है । सभी कुलटाएँ किसी-न-किसी समय कुलस्त्रियाँ थीं, परन्तु दूती की 'सीख' या किसी अन्य भूल में वे अपने को गिरा बैठी और फिर उन्होंने अपना मन समझाया कि जब तक अवसर नहीं आता तब तक सब कुलस्त्री बनती हैं । परन्तु एक बार स्वर्णविसर प्राप्त करने पर फिर कोई इस मिथ्या गरिमा की परवाह नहीं करती—

किती न गोकुल कुल-बधू, काहि न केहि सिखि दीन ।

कौनों तजी न कुल-गली, हवै मुरली-सुर-लीन ॥६५२॥

जौ लौं लखौ न, कुल-कथा तौ लौं ठिक ठहराइ ।

देखै आवत देखि हीं, क्यों हू रह्यौ न जाइ ॥७०६॥

नागरी-सम्बन्धी इन वर्णनों में समाज का प्रतिबिम्ब नहीं, 'आदर्श' है, समाज की नारियाँ ऐसा जीवन व्यतीत न करती थीं, परन्तु इस बात का पूरा प्रयत्न हो रहा था कि वे ऐसे जीवन को ग्रहण करले । पाँच गताब्दी पूर्व, देश के, वाम-मार्ग से प्रभावित एक कोने में किसी विलासी कवि ने कुलटा बनने पर पश्चात्ताप करती हुई कुलकामिनी को छटपटाते देखा था और 'कुलकामिनि छलौ, कुलटा होइ गेली, तिनकर वचन लोभाई' की समस्त कहानी का मार्मिक वर्णन करके, उसने परिणाम में निराशा^३ दिखाकर, दूसरों को सावधान किया था । कालान्तर में वही पश्चात्ताप-वाक्य समस्त उत्तर भारत

१ लरिका लैवे कै मिसनु लंगरु मो ढिग आइ ।

गवौ अचानक आंगुरी छाती छैलु छुवाइ ॥२८६॥

२ या भव-पारावार कौ उलघि पार को जाइ ।

तिय-छवि छायाग्राहिनी ग्रहै बीचहीं आइ ॥४३३॥

३ माधव, हम परिनाम निराशा । (विद्यापति)

के राजाश्रित समाज का आदर्श-वाक्य बन गया । पतन की यह यात्रा समाज की भाव-भूमि पर जो चरण-चिन्ह अंकित कर गई है, वे माहित्यिक कृतियों के रूप में आज भी अतीत का प्रत्यक्ष करा सकते हैं ।

सामाजिक जीवन की दृष्टि से सतसई में जिन व्यवसायियों की चर्चा है उनमें से मुख्य हैं शासक (दो० २, ५ तथा २२०), वैद्य (दो० ११६, ४८६ तथा ५५७), ज्योतिषी (दो० ५७५), मिश्र (दो० २६४), गधी (दो० ६२४), नट (दो० १६३ तथा १६४), धोवी (दो० ४३६), बढई (दो० ४४४) आदि । स्त्री का मुख्य व्यवसाय जगत को 'रसयुत' करना है, यह ऊपर कहा जा चुका है, परन्तु विहारी ने नायिका-पद केवल नागी को दिया है, ग्रामीणा को नहीं । ग्रामीणा या तो लम्पट युवकों की कामुक चर्चा का विषय बनी है, या नागरी के सेवा कार्यों में व्यस्त दिखाई गई है । प्रथम वर्ग में खेत रखानेवाली, कातनेवाली और विलोनेवाली गृहणियाँ हैं । दूसरे वर्ग से नापित-स्त्री कवि को अधिक पसन्द है, वह भोली जब नायिका के पैरों में महावर लगाने बैठी तो स्वाभाविक लाली के कारण (दो० ४४) एडी को ही महावरी समझ बैठी और उसी को रंग के लिए मीड़ने लगी (दो० ३५) । स्त्री के लिए दो व्यवसाय और थे नर्तकी-कर्म और दूती-कर्म । नर्तकी को 'पातुर' (दो० २८८) कहा जाता था, वह अपनी अंग-भंगियों के द्वारा रसिकों का मनोरंजन किया करती थी । दूती तो शृंगार-काव्य का प्राण है, प्रायः वह नापिता, रजकी आदि होती है, क्योंकि अपने व्यवसाय के लिए उसका प्रवेश कुल-कामिनियों के अन्तःपुर तक हो जाना करता है, ऐसी दूती वयस्का होनी चाहिए, अन्यथा मुग्धा कुलकामिनी पर उसका जाल सफल नहीं हो सकता । विद्यापति ने इसी दूती का प्रायः साहाय्य लिया है । परन्तु विहारी की दूती नायिका की सखी है, उसको सामाजिक स्तर पर नीचा नहीं दिखाया गया । कारण यह जान पड़ता है कि विद्यापति के युग में इन्द्रियजन्य भोग का उद्दाम लास्य समाज में हेय समझा जाता था, केवल वेश्या और कुलटा ही इसको पसन्द करती थी नागरियाँ नहीं अतः इसकी अप्रच्छन्न चर्चा संभव नहीं थी, इसीलिए रजकी आदि बनकर ही प्रौढा कुलटा इस छूत को समाज के अभिजात वर्ग में प्रविष्ट करा सकती थी । विहारी के युग में समाज के अधिकारी वासना-पकिल हो चुके थे, नयुवकों को लम्पटता में सकोच था, न युवतियों को कामुकता में लज्जा, शील नामक गुण केवल उस वर्ग में संचित था जिसने अपने को बाह्य जीवन से खींचकर घर में घुट-घुट कर जीना स्वीकार कर लिया था । विदेगियों का यह विष वेध इतना सफल हुआ कि स्फूर्ति और उत्साह वासना से रंग गये, पवित्रता और मद्गुण एक कोने में सड़कर क्षीण होने लगे । उच्छृंखल वासना का ऐसा प्रवाह आ गया था कि समाज का प्रत्येक अधिकारी इसमें मग्न होकर अपने को सुखी समझने लगा । विहारी-सतसई में वेश्या का वर्णन नहीं है, इसका कारण यह नहीं कि उस युग में वेश्यागमन कुकर्म समझा जाता था, प्रत्युत यह कि नागर जनों को रूप-यौवन-कर्म की आवश्यकता उतनी नहीं थी—जब सद्भाव ही इस भोग को सुलभ कर सकते थे तो धन का व्यय करने पर नायिका को नागरीपद से च्युत करके पण्यस्त्री बनाते हुए यौवन-रस का अजस्र आस्वाद क्यों किया जाता ?

विहारी की नायिका इन्द्रिय-सुख के सचय में व्यस्त रहती है। उसके अनेक रूप हैं और नायिका-भेद के अनुसार उसको भिन्न-भिन्न सजाएँ प्रदान की जा सकती हैं। परन्तु उम नागरी की मुख्य विशेषता असयम है। यह ऊपर कहा जा चुका है कि कुलटा और कुलकामिनी में अन्तर लज्जा का ही है, जिस क्षण कुलकामिनी ने लज्जा का आवरण समेट लिया उसी दिन वह यौवन के रग-मच पर कुलटा बनकर प्रकट हो सकेगी अवसर और सुविधाएँ तो उस युग में सर्वसुलभ थी ही। विलास-कक्ष में स्वकीया वर्णन तो नायिका की नहीं, प्रत्युत कवि की निर्लज्जता का द्योतक है, परन्तु गली-गली के कामोद्दीप्त अभिनयों में नायिका की मनोदशा ही प्रकट हुई है, सखियाँ परस्पर में जो परिहास करती हैं उससे उनके कुल-शील का पतन द्योतित हो जाता है। ऐसी नायिकाओं को सिद्ध कुलटा मत कहिए, परन्तु कुल-कानि का उल्लघन करके बाहर निकलने को उद्यत तो मानना ही पड़ेगा। विहारी की मुग्धाएँ प्रायः डम्मी प्रकार की हैं, या तो वे अविवाहिता हैं भावी पति की प्रतीक्षा में कल्पना-प्रसूत अभिनय करनेवाली, या वे अनास्वादितरसा हैं प्रणय-रस को अधरो में लगाती हुई सकोचशीला। सखी का वाग्जाल उनको उकसाने के लिए—उद्दीप्त करने के लिए ही है। एक सखी ने उसके कटीले नेत्रों की सराहना की (दो० ४५), दूसरी ने और भी स्पष्ट कह दिया कि आज किमके भाग्य जग गये हैं, आज किस पर कामदेव की कृपा होना चाहती है (दो० ५८), तो तीसरी ने नायिका के कजरारे नेत्रों को 'कजाकी' करते पाया (दो० ६७०) नेत्रों में कामुकता का उल्लास जब सखी पर प्रकट हो गया तो उम्मीदवारों पर क्यों छिपा रहा होगा? सखियों के ये लक्ष्य-विषयक प्रश्न सामान्य रली मात्र भी माने जा सकते हैं परन्तु इनमें लोक लज्जा का त्याग भी प्रतिविम्बित है जो कुलटा का प्रथम चिह्न है। दो दोहों इस मत के समर्थन में प्रस्तुत हैं—

रही अचल सी हूँ, मनो लिखी चित्र की आहि ।

तजै लाज, डहलोक को, कहो, बिलोकति काहि ॥५३३॥

पलन चलै, जकि सी रही, थकि सी रही उसास ।

अब-ही तनु तिरयो, कहो, मन पठ्यो किहि पास ॥५३४॥

मज्जागत लज्जा और लोक का भय नारी के सामान्य गुण हैं इसलिए पति को देखनेवाली दृष्टि भी इन्हीं झरोखों में से झाँकती है, परन्तु लोकलज्जा का भय अवैध सम्बन्ध में ही अधिक मभव है, इसलिए इस नायिका को कुलकामिनी मानना उतना सगत नहीं वस्तुतः सखी का नायिका से प्रिय-विषयक, प्रश्न 'काहि', 'किहि पास', 'कौन पर', 'कौनु', 'कित', आदि या तो विशेष-ध्वनिगर्भित हैं या उसके भावी कुलटात्व का अनिष्ट केतु हैं।

विहारी के युग में नायिकाएँ तो गुण-कर्म-स्वभाव से भाँति-भाँति की थीं परन्तु उन सबका सेव्य (भोक्ता) नायक नन्दकिशोर (दो० ५८१) एकरस ही था। वह कामुक भी उतना नहीं, जितना कि लम्पट। अपना बोल सुनाकर दूसरों का राग विगाडना (दो० ५५२) मानो उमका व्यसन है, किसी के 'विथुरे-सुथरे' केशों में फँसकर उसका मन (दो० ६५) प्रायः पथ को भूलकर अपथ पर चला जाता है। कभी रास्ता

चलती हुई सलोनी नायिका उसको नागिन के समान (दो० १६६) डस गई, कभी उसकी पायल की ध्वनि पर मुग्ध (दो० २१२) होकर वह ललचाने लगा, कभी नायिका की भोली चितवनि (दो० ३०५) ही उसके चित्त में खटकने लगी, और कभी उसको श्याम चुनरी (दो० ३२६) पहिने देखकर नायक के मन पर स्नेह ने अपना अधिकार कर लिया । यदि अवगुठनवती नायिका जिज्ञासावश वस्त्र को हटाकर देखने लगे तो नायक समझेगा कि वह उससे प्रेम करती है (दो० ३५०), और फिर सखी मुख से प्रार्थना करेगा कि मुख पर से वस्त्र हटाया जाय जिससे नेत्र सफल हो सके (दो० ५३) यदि नायिका का मुख अनावृत है, तो उसकी द्युति नायक के हृदय को छेद देगी (दो० ४४३) । यदि नायिका हडबडी में बाहर देखती हुई अपने घर घुसी तो नायक ने समझा कि वह अनेक श्रृंगारिक चेष्टाएँ करके (दो० २४२) अपने प्रेम का प्रमाण दे गई, उसका दृढ विश्वास है कि नारी से समाज को अन्य कोई लाभ हो या न हो उसका एकान्त उपयोग शिशिर के शीत से मोक्ष (दो० ३४३) अवश्य है । एक दिन वह किसी कार्यवश नायिका के घर गया और भला आदमी समझकर नायिका शिष्टाचार-स्वरूप उसको पान देने लगी तो नायक उस पर रीझ गया (दोहा २६५), उस दिन से उसने नायिका के पडोस में मकान ले लिया और उसकी एक झलक पाने के लिए (दो० २६३) झरोखे के पास आसन जमाकर बैठ गया । यह साधना सफल उस दिन हुई जब अवसर देखकर एक दिन वह सूने घर में, जान-पहिचान के कारण, घुस गया और लज्जाशीला अवला का उसने बलपूर्वक हाथ पकड़ लिया (दो० ५८२) । इसी प्रकार के राहुओं से भयभीत होकर इन्दुकलाएँ अपने मंगल-ग्रह के भीतर जा छिपी थी (दो० ६६०) । विहारी का काव्य तत्कालीन विलासी जीवन की वास्तविक स्थिति का यथार्थ संकेत देता है । विदेशी शासन के उस विलासी वसत में मर्यादा का परित्याग किये बिना कोई भी व्यक्ति राजप्रसाद रूपी दल, फल-फूल का अधिकारी न बन सकता था (दो० ७७४) । पतन की यह कहानी सुन्दर रंगों से विचित्र होकर भी विचारशील नेत्रों के सम्मुख घृणास्पद चित्र ही उपस्थित कर सकती है ।

“चित्र क्यों न बन सका ?”

पद्मसिंह शर्मा

दोहा—लिखन बैठि जाकी सविहि गहि गहि गरब गरूर ।

भये न केते जगत के चतुर चितेरे कूर ॥

शेर—शकल तो देखो मुसव्विर खींचेगा तस्वीरे-यार,

आपही तस्वीर उसको देखकर हो जायगा ।

(जौक)

‘न हो महसूस जो शै किस तरह नक्शे में ठीक उतरे ।

शबीहे-यार खिचवाई कमर बिगडी दहन बिगडा ॥

(मसहफी)

विहारी के उक्त दोहे में और इन शेरों में कुछ भावसाम्य की छटा है । जौक को तो आशा ही नहीं है कि मुसव्विर यार की तस्वीर खींच सकेगा, उनका ख्याल है कि मुसव्विर यार को देखकर खुद तस्वीर बन जायगा । जौक के मजमून में मुहावरे का जोर है, किसी अदृष्टपूर्व आश्चर्यजनक पदार्थ को देखकर हक्का बक्का हो जाने को—स्तब्ध भाव की स्थिति को—‘तस्वीर बन जाना’ या ‘बुत बन जाना’ बोलते हैं ।

मसहफी ने ‘शबीहे यार’ खिचवायी थी, पर नक्शा ठीक नहीं उतरा, तस्वीर में मुँह और कमर बिगड गयी, पर इसमें वह मुसव्विर (चित्रकार) का दोष नहीं बतलाते । उर्दू फारसी वालों के यार (माशूक) के मुँह और कमर होती ही नहीं, जो चीज है ही नहीं, नजर ही नहीं आती, उसकी तस्वीर क्या खिंचे ।

जौक ने तो मुसव्विर को तस्वीर खींचने का मौका ही नहीं दिया, मसहफी ने एक बार तस्वीर खिचवायी थी सो उसकी कमर और मुँह का नक्शा बिगड गया ।

विहारी कहते हैं कि एक बार नहीं, अनेक बार, और एक नहीं ससार भर के अनेक, साधारण नहीं चतुर, चितेरे—जिन्हें अपनी चित्रकला पर गर्व था—दावे के

साथ सबी—शबीह—खीचने बैठे, पर चित्रकार वेवकूफ बनकर—हारकर—बैठ रहे ।
चित्र नहीं खिच सका, पर नहीं खिच सका ।

बिहारी के दोहे के सामने ये दोनो शेर दीपहर के दीपक है ।

चित्र क्यों न बन सका ?

उर्दू कवियों ने तसवीरे यार के न खिच सकने का सबव साफ साफ बतला दिया है, पर बिहारीलाल इस बारे में चुप है, उन्होंने चतुर चितेरो के 'कूर' कहलाकर रह जाने का—चित्र न बन सकने का—कोई कारण नहीं कहा, बिहारीलाल के कारण निर्देश न करने में कुछ रहस्य है । इस विषय में उनका चुप रहना बहुत ही उचित हुआ है, उन्होंने यहाँ बड़ी मार्मिकता प्रकट की है । जिस काम में जगत् के कितने ही चतुर चित्रकार वेवकूफ साबित हो चुके हैं, उसका कारण शब्दचित्र द्वारा प्रकट करना भी कुछ वैसी ही बात होती । कारण कोई बहुत ही गूढ़ है । कितने ही चित्रकारों के वेवकूफ बनने में कारण भी कितने ही हो सकते हैं, उन सबके उल्लेख की गुजायश छोटे से दोहे में कहाँ ? एकाध का निर्देश करना, कारण बाहुल्य के महत्त्व को घटाना है, हम समझते हैं यही समझ कर कारणान्वेषण का कार्य कवि ने दूसरे लोगों की समझ-बूझ पर छोड़ दिया है ।

कुछ प्राचीन टीकाकारों ने अपनी-अपनी समझ के अनुसार, चित्र न बन सकने के भिन्न-भिन्न कारण समझाये हैं इसके कुछ नमूने देखिए—कृष्ण कवि ने इस दोहे पर अपने कवित्त के तिलक में कहा है—

“यह नायिका की निकाई सखी नायक सो कहती है कि बाहि देखे 'सात्त्विक भाव' होत है, याते चितेरे पर क्योंऊ लिखत बनै नाही—

काहू पै न बन्यो बाके चित्र को बनाइयो”—

(१) सात्त्विक भाव का आविर्भाव भी चित्र न बन सकने का कई प्रकार से एक कारण हो सकता है—

नायिका का अलौकिक रूप लावण्य देखकर किसी चित्रकार को सात्त्विक 'स्तम्भ' हो गया तो हाथ ही काम नहीं करता । किसी को 'प्रस्वेद' हो गया तो उसने चित्रकारी का रंग ही न जमाने दिया । किसी को 'कम्प' हो गया तो चित्ररेखाएँ तिरछी टेढ़ी होकर रह गयी । किसी को 'आँसू' (वाष्प) उमड़ आये तो कुछ सूझता ही नहीं, नजर ही नहीं जमती । चित्रलेखन में इस प्रकार सात्त्विक भाव के बाधक होने का प्रमाण भवभूति ने माधव की दशा में दिखाया है । माधव अपनी प्रिया मालती का चित्र लिखने बैठा है, पर नहीं लिख सकता, विचारा बड़े 'विपाद' से कहता है—

वार वार तिरयति दृशावुद्गतो वाष्पपूर—

स्तत्सकल्योपहितजडिम् स्तम्भमभ्येति गात्रम् ।

सद्यः स्वस्थन्तयमविरतोत्कम्पलोलागुलीकः

पाणिर्लेखा विधिषु नितरा वर्तते किं करोमि ॥

अर्थात् वार-वार उमड़े हुए आँसुओं का प्रवाह आँखों पर परदा डाले हुए है, मालती विषयक सकल्प से शरीर में जड़ता आकर 'स्तम्भ' हो रहा है, चित्र लिखने

“चित्र क्यों न बन सका ?” । १३५

मे इस हाथ की यह हालत है कि पसीने में तर है, उँगलियाँ निरन्तर काँप रही हैं। क्या करें, कैसे चित्र लिखूँ ।

(२) हरि कवि चित्र न बन सकने का कारण ‘रूप की अधिकाई’ बतलाते हैं—
अर्थात् रूप इतना अधिक है कि वह चित्र के साँचे में किसी प्रकार नहीं समा सकता ।
यह भी हो सकता है, बड़े आदमी कहते हैं इसलिए इसे भी ठीक समझना चाहिए ।

(३) शृंगार मतमईकार ने विहारी के इसी चोटी के दोहे की छाया पर—
(अपनी समझ से शायद विहारी का भाव स्पष्ट करने के लिए ।)—जो यह नीचे का दोहा लिखा है, इसमें भी इन चतुर चित्तेरो की चर्चा है, चित्र न खिच सकने का एक कारण स्पष्ट कर दिया गया है। इनके कहने के ढंग से मालूम होता है कि चित्र तो खिचता है, पर उममें उसकी “वाकी अदा—(हाव भाव की छटा)—नहीं खिचती—
दोहा—नगरब नगरब खींचै सदा चतुर चित्तेरे आय ।

पर वाकी वाँकी अदा नेकु न खीची जाय ॥४६॥

(शृंगार सतमई)

(४) एक कारण यह भी बतलाया जा सकता है कि नायिका वय सन्धि की अवस्था में है—रूप निरन्तर वर्धमानावस्था में है वह प्रतिक्षण बढ़ रहा है, बराबर बदल रहा है उसे एक हालत पर कयाम नहीं, चित्रकार, चित्र बनाकर अच्छी तरह दुरुस्त करके, उसे जब असल से (नायिका में) मिलाकर देखता है तो विस्मय और प्रतिविस्मय में बहुत भेद पाता है, चित्र बनाकर मिलान करने तक के थोड़े समय में ही कुछ मिनटों में ही—कुछ से कुछ हालत हो जाती है, नक्शा ही बदल जाता है, चित्रकार बेचारा हक्का-बक्का रह जाता है। पद्माकर ने यही कहकर ऐसी किसी ब्रजवाला के स्वरूप-वर्णन में (अपनी) असमर्थता प्रकट की है—

पल पल में पलटन लगे जाके अग अनूप ।

ऐसी इक ब्रजवाल को कहि नहिँ सकत सरूप ॥

इस मत की पुष्टि उर्दू के सर्वश्रेष्ठ वर्णमान महाकवि जनाब ‘अकबर’ भी करते हैं, फर्माते हैं—

लहजा लहजा है तरकी पै तेरा हुस्नोजमाल,

जिसको शक हो तुझे देखे तेरी तसवीर के साथ

(५) नायिका की नजाकत और नातवानी—(सीकुमार्य और विरहदौर्वल्य)—भी चित्र न खिच सकने में कारण हो सकते हैं। चित्रकार डरता है कि कहीं चित्र के साथ वह (नायिका) भी न खिच जाय ।

नातवानी मेरी देखी तो मुसव्विर ने कहा,

डर ह तुम भी कहीं खिच आवो न तसवीर के साथ

(अकबर)

(६) एक कारण यह भी हो सकता है, यदि सहृदय भावुक इसे पसन्द करे, नायिका के प्रत्येक अंग का रूपमायुर्य इतना नर्पक है, कि जिस चित्रकार की दृष्टि जिस अंग पर पहले पड़ो तब वह वहीं चित्र बन रह गया, फिर दूसरे अंग पर जा ही न

सकी, और कुछ देख ही न सकी । इस प्रकार सर्वांग के देखने का अवसर किसी भी चित्रकार को न मिला सब एक ही एक अंग देखकर रह गये । इस दशा में सर्वांग चित्र बनता तो कैसे बनता ?

यह बात एक पुराने प्राकृत कवि की कल्पना है—

जस्स जह् विअ पढम तिस्सा अंगम्मि णिवाडिआ दिट्ठी ।

तस्स तहिं चेअ ठिआ सव्वज्झ केण विण दिट्ठम् ॥

यस्य यत्रैव प्रथम तस्या अगे निपतिता दृष्टि ।

तस्य तत्रैव स्थिता सर्वाङ्ग केनापि न दृष्टम् ॥

(गा० स० ३।३४)

(७) चित्र कैसे बने, अवयवों की पृथक्-पृथक् प्रतीति तो होती ही नहीं । उसके अलौकिक कान्तिवाले अंग आपस में इस प्रकार प्रतिबिम्बित हो रहे हैं—एक की आकृति दूसरे में पड़ी इस तरह भ्रूलक रही है—कि यह हाथ है, यह मुख है, इत्यादि अवयव-विभाग का पता ही नहीं चलता । कोई चतुर आवे तो, इस समस्या का निर्णय तो करे । फिर कहे कि चित्र क्यों नहीं बना ।

अवयवेषु परस्परबिम्बिते—

ष्वतुलकान्तिषु राजति तत्तनोः ।

अयमय प्रविभाग इति स्फुट

जगतिनिश्चिनुते चतुरोऽपि कः ।

(८) चित्र तो तब बन सके जब श्रीमती अगना का कोई अंग दीख पड़े, वहाँ तो सौंदर्यज्योति के चाकचिक्य में चित्रकार वेचारे को कुछ सूझता ही नहीं, आँखें ही चौंधिया गयी । ज्योति के परदे में ज्योतिष्मान् पदार्थ छिपा हुआ है, ज्योति दीखती है, पर जिससे वह ज्योति निकल रही है, वह चीज नजर से गायब है । (मूसा की तजल्ली का सा नजारा है ।)

सुन्दरी (कीदृशी) सा भवत्येष चिवेकः केन जायते ।

प्रभामात्र हि तरल दृश्यते न तदाश्रयः ।

(दण्डी)

(९) कोई चित्रकार अपनी निष्फलता पर स्वयं कह रहा है—

जो नकाब उट्ठी, मेरी आँखों पे पर्दा पड़ गया ।

कुछ न सूझा आलम उस पर्दानिशी का देखकर ॥

(मोमिन)

“चित्र क्यों न बन सका ?” । १३७

(१०) कोई नजारे की ताब न लाकर कह रहा है—

१दिला ! क्योंकर मैं उस रखसारे-रोशन के मुकाबिल हूँ,
जिसे खुरशीदे-महशर देखकर कहता है मैं तिल हूँ।

(अकबर)

इत्यादि अनेक कारण चित्र न बन सकने के हो सकते हैं। वास्तविक कारण क्या था, सो तो विहारी ही जानते होंगे, या उनके चतुर चितेरे।

“की है या बन्दिश जहने-रसाने, जिसने देखा हो वह जाने।”

लिखन बैठि जाकी सविहि गहि गहि गरब गरूर ।

भये न केते जगत के चतुर चितेरे कूर ॥ (वि० स०)

सगरब गरब खिचै सदा चतुर चितेरे आय ।

पर बाकी बाँकी अदा नेकु न खींची जाय ॥ (शृ० स०)

मालूम होता है विहारी के ‘गरब, गरूर’ में पुनरुक्ति समझ कर, नीचे के दोहे में ‘सगरब गरब’ की ‘इसलाह’ दी गई है। इसे पुनरुक्ति समझ कर कुछ और लोग भी अक्सर धोखे में पड़े हैं, किसी ने ‘गरब’ का ‘गहब’ (अधिक, भारी) बनाया है। किसी ने हिन्दू और मुसलमान चितेरो के साथ ‘गरब’ का और ‘गरूर’ का यथाक्रम सम्बन्ध जोड़ा

१ किसी चमकीले चेहरे को देखने के लिए वेचैन अपने दिल से कोई कहता है कि भई ! क्यों मजबूर करता है, मैं इस रखसारे-रोशन के—प्रकाशमय मुख के—सामने कैसे जाऊँ, उस पर किस तरह दृष्टि डालूँ ? उस पर—जिसे देखकर प्रलयकाल का सूर्य कहता है—कि तेरे सामने मैं ‘तिल’—कपोल पर का काला तिल—हूँ ! परले दर्जे की अत्युक्ति है। परमार्थ पक्ष में ले जाने पर यह अत्युक्ति यथार्थता में परिणत होकर और भी हृदयगम हो जाती है। गीता की उक्ति से भी बढ़ जाती है। उस परमज्योति के सम्मुख प्रलयकाल के सहस्रो सूर्य काले तिल से भी काले हैं।

दिवि सूर्यसहस्रस्य भवेद् युगपदुत्थिता ।

यदि भा. सदृशी सा स्याद्भासस्तस्य महात्मन ।

(गीता)

नवीन ज्योतिर्विज्ञान से सिद्ध है कि सूर्य का पिण्ड वस्तुतः घोर काला है, जो ज्योतिर्मय प्रचंडताप से उत्तम वायव्यो और वाष्पो के घने मेघ से आच्छादित है। ज्योति का पर्दा पड़ा हुआ है, कहीं-कहीं इन्हीं भास्वर बादलों के फटने से गवाक्ष से बन जाते हैं जिन्हें ज्योतिषी सूर्य के धब्बे कहते हैं। इन्हीं झरोखों में सूर्य के वास्तविक पिण्ड का कभी-कभी दर्शन हो जाता है। कोई-कोई नन्हा धब्बा वस्तुतः ५,००० मील से भी अधिक व्यास का अनुमित हुआ है। इसलिए अकबर की काले तिल की उपमा बहुत ही युक्त और सगत है।

है । पर यहाँ पुनरुक्ति नहीं है, इस जगह 'गरूर' का अर्थ 'मगरूर'—सरापा गरूर— है अर्थात् बहुत गर्वीला । जहाँ गुणवाचक या भाववाचक शब्द से गुणी का बोध कराया जाता है, वहाँ गुणी में गुणप्रकर्ष व्यग्य होता है । यथा—'साक्षादिव विनय' यहाँ विनयी में विनयाधिक्य व्यग्य है, बाण की कादम्बरी में तो इस प्रकार के प्रयोग बहुतायत से हैं—'प्रत्यादेशो धनुष्मताम्—इत्यादि ।

उर्दू कवियों के 'जौक' 'शौक' 'दर्द' 'दाग' आदि 'तखल्लुस' भी एक प्रकार से इसका उत्तम उदाहरण हो सकते हैं ।

शृंगार सतसई के इस दोहे की 'क्रिया' खराब हो गई है, 'कर्म' भी कुछ बिगड़ गया है । 'खिचै' रखे तो बेचारे चतुर चितेरे खुद खिचे आते हैं । और चितेरो पर दया करके 'खीचै' पढ़े तो मात्रा की टाग खिच कर बढ जाती है । इस दोहे की शब्दस्थापना कुछ ऐसी बेढगी और विपम है कि पढ़ने में जवान को धक्का लगता है, सहृदय के सुकुमार कोमल कान इस खीचतान को सह नहीं सकते ।

बिहारी-सतसई के अध्ययन की नवीन दिशाएँ

डॉ० भगीरथ मिश्र

‘अनेक सवाद’ भरी बिहारी-सतसई के अध्ययन की एक लम्बी परम्परा है। हिन्दी का यह ग्रन्थ सुदुर्लभ सौभाग्यशाली है जिसकी टीकाएँ और अनुवाद पहले ही संस्कृत और उर्दू में भी हो चुके हैं। परन्तु टीका, व्याख्या और अनुवाद की प्रगाढ़ परम्परा होते हुए भी, यह कहा जा सकता है कि अध्ययन सीमित क्षेत्र में ही होता रहा। आधुनिक शिक्षा-विकास के साथ साहित्य के अध्ययन के जो नवीन क्षेत्र उद्घाटित होते जा रहे हैं, उनमें भी हमारे प्राचीन काव्य नूतन संभावनाओं से युक्त सिद्ध हो रहे हैं। ऐसा सिद्ध हो रहा है कि जो काव्य लोकप्रिय, स्मरणीय एवं युगान्तर-स्थायी होता है, वह अपने अन्तर्गत इन नूतन संभावनाओं को भी छिपाये रहता है। हिन्दी-साहित्य के प्रसंग में यह बात दो अतिप्रसिद्ध काव्यों, ‘रामचरित मानस’ और ‘बिहारी-सतसई’ के सम्बन्ध में पूर्णतया सत्य है। ‘रामचरित मानस’ जहाँ पहले धार्मिक और साहित्यिक महत्त्व का ग्रन्थ ममका जाता था वही अब वह सांस्कृतिक, सामाजिक, एवं राजनैतिक महत्त्व का ग्रन्थ सिद्ध हो रहा है। इसी प्रकार बिहारी-सतसई जो केवल स्मरणीय काव्य की दृष्टि से पढ़ी जाती रही है, अब वह सांस्कृतिक, मनोवैज्ञानिक एवं ऐतिहासिक विशेषताओं से सम्पन्न ग्रन्थ स्पष्टतः सिद्ध हो रही है। अतः हिन्दी-काव्यों का इन नवीन दृष्टियों से अध्ययन अपेक्षित है।

इसके अतिरिक्त हिन्दी-काव्य के गौरव की पूर्ण प्रतिष्ठा के लिए प्रतिष्ठित गौरव वाले साहित्यों की परम्परा में आने वाले ग्रन्थों के साथ हिन्दी ग्रन्थों के तुलनात्मक अध्ययन की भी आवश्यकता है। इन परम्पराओं और तुलनाओं के बीच रखकर ही हम राष्ट्रभाषा हिन्दी के काव्य का समुचित मूल्यांकन कर सकते हैं। ऐसे अध्ययन न केवल अधिक विश्वसनीय होते हैं, वरन् वे सत्काव्यों की रचना की प्रेरणा भी देते हैं। बिहारी-सतसई के अध्ययन से स्पष्ट होता है कि लोक की सहज काव्य-प्रतिभा मुक्तक के रूप में प्रकृत्या प्रस्फुटित होती है। साथ ही यह काव्य सहज स्मरणीय होने के कारण अधिक प्रचलित एवं स्थायी होता है। बड़े-बड़े प्रबन्ध काव्य मौखिक रूप में उतने दीर्घ-

जीवी नहीं होते जितने छोटे-छोटे धार्मिक भावना, रसत्व या जीवनानुभव से संयुक्त मुक्तक होते हैं। इसके अतिरिक्त मुक्तक जहाँ बहु-मुखोच्चरित हो सहज प्रचार पाते हैं, वहाँ दीर्घ काव्य-प्रबन्ध सामान्यतया कठिनाई से ही इस सौभाग्य को प्राप्त करते हैं।

कला की दृष्टि से भी मुक्तक काव्य में अभिव्यक्ति-भंगिमा एवं चमत्कार की विशेषता प्रबन्ध की अपेक्षा अधिक रहती है। मुक्तककार जहाँ एक-एक शब्द को संभाल कर प्रयुक्त करता है, एक-एक वर्ण को सजाकर रखता और उसकी मात्रा को तोलकर लगाना है और इस प्रकार एक दृष्टिपात में ही अपनी पूर्णकला की चमत्कृति की चका-चौध दिखा सकता है, वहाँ प्रबन्धकार को कथा-प्रवाह और चरित्र-चित्रण के प्रति अधिक जागरूक रहने के कारण कला के प्रति अधिक सजग होने का अथवा चमत्कार-प्रदर्शन का अवसर उतना नहीं मिलता। वरन्, वहाँ कुतूहल और भावना की तीव्रता के कारण कला की सूक्ष्मता और जटिलता समझने का धैर्य भी पाठक को नहीं रहता।

मुक्तक काव्य की सुन्दर परम्परा के साथ ही समस्यापूर्ति काव्य का भी विकास हुआ। मुक्तक काव्य का कलागत उत्कर्ष अपने एक विशिष्ट रूप में समस्यापूर्ति काव्य में पाया जाता है जिसके अध्ययन की भी आवश्यकता है। मुक्तक का यह रूप सुभाषित, सूक्ति या चमत्कार काव्य के रूप में आया है।

यह कहना भी अधिक सगत नहीं है कि संस्कृति, समाज एवं इतिहास का समावेश केवल प्रबन्ध-काव्य में ही रहता है। बिहारी जैसे मुक्तककारों ने अपने दोहों में इन तीनों की विशेषताएँ भर दी हैं। उदाहरणार्थ संस्कृति चित्रण के कुछ दोहे निम्नांकित हैं—

पतवारी माला पकरि, और न कछू उपाउ ।
तरि ससार-पयोधि कौ, हरि-नाचै करि नाउ ॥३६१॥
जप माला, छापा, तिलक, सरै न एकौ कामु ।
सन-काचै नाचै वृथा, साचै राचै रामु ॥१४१॥
तजि तीरथ, हरि-राधिका-तनदुति करि अनुरागु ।
जिहि ब्रज-केलि-निकुज-सग, पग-पग होतु प्रयागु ॥२०१॥

उपर्युक्त दोहों में वेशभूषा एवं अन्य बाह्याङ्गों को छोड़कर भक्ति-भाव को ग्रहण करने का उपदेश है और उसमें भी सर्वोपरि है प्रेम-भक्ति का संकेत। यह प्रेम भक्ति-भावना भारतीय संस्कृति का महत्त्वपूर्ण अंग थी। इसी प्रकार बिहारी के दोहों में सामाजिक जीवन से सम्बन्धित सूक्तियाँ देखिए—

बसैं बुराई जासु तन, ताही कौ सनमानु ।
भलौ-भलौ कहि छोडियै, जोटै ग्रह जपु, दानु ॥३८१॥
अरे, परेखो को करै, तुहीं बिलोकि विचारि ।
किहि नर, किहि सर राखियै, खरै बढै परपारि ॥६२०॥
कहै यहै सुति सुमति हूँ, यहै सयाने लोग ।
तीन दबावत निसकही, पातक, राजा, रोग ॥४२६॥

विहारी-सतसई के अध्ययन की नवीन दिशाएँ । १४१

करि फुलेल को आचमन, मीठौ कहत सराहि ।
रे गधी, मति-अंध तूँ, अतर दिखावत काहि ॥८२॥
रह्यौ न काहू कास कौ, सेंट न कोऊ लेत ।
बाजू टूटे बाज कौँ, साहब चारा देत ॥१०६॥

उपर्युक्त दोहो मे सामाजिक नीति की सूक्तियाँ है, परन्तु वे सब समकालीन समाज के विशिष्ट प्रसंगो से भी सम्बन्ध रखती है । इनमे मध्ययुगीन समाज की दशा के अनुरूप कही गई सूक्तियाँ देख पडती है ।

इसी प्रकार इतिहास की घटनाओ और व्यक्तियों से सम्बन्धित दोहे भी विहारी के अनेक है, यहाँ तक कि जयपुर के आम-पास तो लोगो का विश्वास है कि उनके अधिकाश दोहे किसी-न-किसी सामाजिक या ऐतिहासिक घटना से सम्बन्ध रखते है और उन्ही घटनाओ का प्रतिबिम्ब होने के कारण विहारी के दोहो का दरबार मे इतना आदर होता था । इतिहास से सम्बन्ध रखने वाले कुछ प्रसिद्ध दोहे विहारी के निम्नांकित है—

नाहि परागु, नाहि मधुर मधु, नाहि विकामु इहि काल ।
अली, कली ही सो बँध्यौ, आगँ कौन हवाल ॥३८॥
स्वारथु, सुद्धतु न, श्रमु वृथा, देखि बिहग, विचारि ।
वाज, पराये, पानि परि, तू पच्छीनु न मारि ॥३००॥
सामा सेन, सयान की, सबै साहि कँ साथ ।
बाहुबली जयसाहिजू, फते तिहारै हाथ ॥७१०॥
यो दल काढे बलक तँ, तँ जयसह भुवाल ।
उदर अघासुर के परे, ज्यो हरि गाइ, गुवाल ॥७११॥
घर घर तुरकिनि, हिन्दुनी, देति असीस सराहि ।
पतिनु राखि चादर, चुरी, तँ राखी जयसाहि ॥७१२॥

उपर्युक्त उदाहरण इस बात को प्रमाणित करने के लिए दिये गए है कि विहारी जैसे मुक्तककारो की रचनाओ का अध्ययन सांस्कृतिक, सामाजिक, ऐतिहासिक आदि दृष्टियों से भी किया जा सकता है ।

विहारी के दोहो के इतने अधिक प्रभावशाली होने का एक प्रमुख कारण उनमे समाविष्ट नाटकीय तत्त्व है । ये तत्त्व विशेष रूप से उनके रसात्मक मुक्तको मे देखे जा सकते है । मुगल शासनकाल मे नाटक-रचना को हतोत्साहित किया गया । यही कारण है कि उस समय के हिन्दी-साहित्य मे भी नाटक-रचना सुदुर्लभ है । ऐसी दशा मे कवियों की नाटकीय प्रतिभा प्रबन्ध काव्यो, पदो एव मुक्तको मे प्रस्फुटित हुई । इन्ही कवियों को पढ़कर या लीलारूप मे अभिनय कर जन-सामान्य ने अपनी नाटकीय अभिव्यक्ति की तुष्टि की । अतः सूर, तुलसी, विहारी, देव, पद्माकर जैसे महाकवियों की रचनाओ मे नाटकीय तत्त्वो का समावेश देखने को मिलता है । इन रचनाओ की लोकप्रियता का भी यह एक प्रधान कारण था ।

नाटकीय तत्त्व प्रबन्ध काव्यो मे तो कथा-तत्त्व के साथ सहज ही समाविष्ट हो सकते है, परन्तु मुक्तक काव्यो मे समाविष्ट करना कुछ कठिन कार्य है । फिर भी

इस दिशा में विहारी को अद्वितीय सफलता मिली है। नाटकीय विशेषता को स्पष्ट करते हुए दशरूपकार आचार्य धनजय ने लिखा है—

अवस्थानुकृतिर्नाट्यम् रूप दृश्यतयोच्यते ।

रूपकम् तत्समारोपात् दशर्ध्व रसाश्रयम् ॥७॥

उसमें स्पष्ट है अवस्था की अनुकृति, रूप-योजना, चित्रात्मक वर्णन नाटक की विशेषता है। हम कह सकते हैं कि किसी व्यक्ति का स्वरूप, क्रिया-कलाप, भावानुभूति अथवा किसी घटना को प्रत्यक्ष कर सजीव रूप में सामने प्रस्तुत कर देना नाटकीय विशेषता है। ऐसी दिशा में हम निश्चयतः कह सकते हैं कि विहारी के मुक्तक नाटकीय विशेषताओं ने सम्पन्न हैं। उन विशेषताओं में कुछ उदाहरण देखिये—

अग-अग-नग जगमगत, दीपसिखा सी देह ।

दिया बढ़ाये हैं रहे, बड़ो उजरी गेह ॥६६॥

छुटी न सिसुता की झलक, झलक्यो जोवन अग ।

दीपति देह दुहन मिलि, दिपति ताफता-रग ॥७०॥

मिलि चदन बंदी रही, गोरे मुख न लखाइ ।

ज्यो-ज्यो नद लाली चढ़े, त्यो-त्यो उघरति जाइ ॥१८०॥

उपर्युक्त प्रकार के विहारी के अनेक दोहे हैं जिनमें रूप-लावण्य का चित्रण चट-कीले टग पर किया गया है जिसमें आँवों के सामने सजीव लावण्य मूर्ति अंकित हो जाती है। इनसे भी अधिक निम्नरे हुए विहारी के वे चित्र हैं जो क्रिया-कलाप को प्रत्यक्ष करने हैं। उदाहरणार्थ देखिए—

चितई ललचोहे चलनु, डटि घूँघट-पट माँह ।

छल सो चलो छुवाइ कै, छिनकु छबीली छाँह ॥१२॥

कहत, नटत, रीझत, सिझत, मिलत, सिलत, लजियात ।

भरे भीन में करत ह, नैननु ही सो बात ॥३२॥

मुँहु धोवति, एउी घसति, हँसति, अनगवति तीर ।

धँसति न इदीवर-नयनि, कालिन्दी के नीर ॥६६१॥

कहने की आवश्यकता नहीं कि इन दोहों में अभिनय की विशेषता है जो नाटक का गुण है। विहारी के इन अभिनयात्मक चित्रणों को भुलाया नहीं जा सकता। साथ ही यह भी सत्य है कि 'विहारी-मतसई' ऐसे क्रियाकलापमय चित्रों से भरपूर है। ये क्रिया-कलाप प्रायः विभाव या अनुभाव रूप में हैं। इनके साथ-साथ ऐसे भी दोहे हैं जिनमें भाव प्रत्यक्ष हुआ है। दो एक उदाहरण देखे जा सकते हैं—

छला छबीले लाल कौं, नवल नेह लहि नारि ।

चूमति, चाहति, लाइ उर, पहिरति धरति उत्तारि ॥१२३॥

नासा मोरि, नचाइ दूग, करी कका की सौँह ।

काँटे सी कसकै हिये, गडी कँटीली भौँह ॥४०६॥

बतरस-लालच लाल की, मुरली धरी लुकाइ ।

सौँह करै भौँहनु हँसै, दैन कहै नटि जाइ ॥४७२॥

विहारी सतसई के अध्ययन की दिशाएँ । १४३

इन दोहो में प्रेम (रति) भाव की सुन्दर अभिव्यक्ति है जो नाटकीय विशेषता के साथ प्रत्यक्ष होती है। भाव के इस प्रकार के प्रत्यक्षीकरण के अनेक उदाहरण मिलते हैं। इसके साथ-ही-साथ घटनाओं को सजीव रूप से स्पष्ट करने वाले दोहे भी 'विहारी-सतसई' में अनेक हैं, जैसे—

कुज-भवन तजि भवन कौ, चलियै नन्द किशोर ।
फूलति कली गुलाब की, चटकाहट चहुँ ओर ॥८४॥
घर घर तरुकिनि हिन्दुनी, देखि असीस सराहि ।
पतिनु राखि चादर, चुरी, तैं राखी, जयसाहि ॥७१२॥
अहे, दहेडी जिनि घरै, जिनि तूँ लेहि उतारि ।
नीकै ही छोकै छुवै, ऐसे ही रहि, नारि ॥६६६॥

इन समस्त उदाहरणों से यह बात प्रमाणित हो जाती है कि विहारी के काव्य में नाटकीय विशेषता विद्यमान है जो उसे इतना प्रभावशाली बनाती है।

मुक्तक काव्य में इस नाटकीय विशेषता को लाने के लिए भाषा पर अधिकार चाहिए और यह मानना पड़ेगा कि विहारी को वह अधिकार विलक्षण रूप से प्राप्त है। उन्होंने इसी अधिकार के साथ अपने काव्य में जगमगाती शब्द-योजना एवं उक्ति-वैचित्र्य का सम्पादन किया था। सतसई के सात सौ दोहो में ही उनके द्वारा प्रयुक्त शब्द भण्डार विशाल है। ठेठ ग्रामीण शब्दों से लेकर उत्कृष्ट साहित्यिक शब्दावली का प्रयोग सतसई में हुआ है और दोनों ही प्रकार की प्रयुक्त शब्दावली में एक मोहक आभा और रमणीयता विद्यमान है।

विहारी ने अपने शब्दों के बहुविध प्रयोग से वैचित्र्य-सम्पादन किया है। कही तो वह पुनरुक्ति रूप में है और कही अनेकार्थी शब्द प्रयोग-रूप में। कही विरोध-द्वारा वैचित्र्य आया है, तो कही असंगति का चमत्कार है।

उदाहरणार्थ—

सालति है नटसाल सी, क्यों हूँ निकसति नाहि ।
मनमथ-नेजा-नोक सी, खुभी खुभी जिय, मांहि ॥६॥
हरि हरि ! बरि बरि उठति है, करि करि थकी उपाइ ।
वाकौं जुरु, बलि बंद, जो, तो रस जाइ, तु जाइ ॥११६॥
औरे-ओप कनीनिकनु, गनी धनी-सिरताज ।
मनी धनी के नेह की, वनी छनी पट लाज ॥४॥
खेलन सिखये, अलि भलै, चतुर अहेरी मार ।
काननचारी नैन-भृग, नागर नरनु सिकार ॥४५॥

विहारी के शब्द-प्रयोग के साथ-साथ शब्द-मैत्री, वर्ण-मैत्री वर्णवृत्ति आदि के चमत्कार भी उनके दोहो में एक चमक भर देते हैं और बहुत-से लोग उनके काव्य पर इन्हीं विशेषताओं के कारण लट्टू हैं। इनमें सन्देह नहीं कि ये विशेषताएँ सर्वप्रथम प्रभाव डालती हैं और यदि इस वर्ण-शब्द-मौष्ठव के साथ-साथ अत्यंत विशेषता भी हुई, तो काव्य की उत्कृष्टता असंदिग्ध रूप से सिद्ध हो जाती है। जैसे—

सायक-सम मायक नयन, रंगे त्रिविध रंग गात ।

झखौ बिलखि दुरि जात जल, लखि जलजात लजात ॥५५॥

उपर्युक्त दोहे में 'मायक' और 'जलजात' शब्दों के विविध प्रयोगों का चमत्कार है । अर्थ के अतिरिक्त शब्द का भी विलक्षण आकर्षण है । परन्तु इससे भी कठिन 'ट' जैसे वर्णों की आवृत्ति का चमत्कार है । इसका भी एक उदाहरण प्रस्तुत है —

लटक लटक लटकतु चलतु, डटक मुकट की छाँह ।

चटक भर्यौ नटु मिलि गयो, अटक-भटक-बट माँह ॥१६२॥

उपर्युक्त कोमला और पुरुषा वृत्तियों के साथ एक उपनागरिका का उदाहरण तो अत्यन्त प्रसिद्ध ही है —

रस-रसगार-मंजनु किए, कंजनु भजनु दैन ।

अंजनु रंजनु हू बिना, खंजनु गंजनु, नैन ॥४६॥

यह बिहारी की वर्णों एवं शब्दों की योजना विशिष्ट चमत्कार का साधन है । बिहारी के अनुकरण पर अब इसी प्रकार का चमत्कार दो-एक दोहों में दिखा लेना और बात है, पर हिन्दी-काव्य में प्रारम्भिक सतसई ग्रन्थों में उपर्युक्त चमत्कार लाना बिहारी की मौलिकता है । शब्द-प्रयोग के प्रसंग में बिहारी का शब्द-निर्माण भी बड़ा वैशिष्ट्यपूर्ण है । दोहों के साँचे में ढालने के लिए तथा वर्णमैत्री और शब्द-सक्षेप की आवश्यकता-वश बिहारी ने शब्दों के नवल रूपों की रचना की है जैसे, भुलमुली, टलाटली, चितचट-पटी, उडाइक, सायक (सायकाल का सक्षेप), कैबा (कै वार का सक्षेप), रचौ है (रचाने वाले) लगौ है, चोरटी, गोरटी, बडबोली आदि ।

ऐसी बात नहीं कि बिहारी ने शब्दों को विकृत न किया हो । अर (अड), वर (बल), नट साल, रोज (रोजा), अनही चितै, मोषु (मोक्ष), सक्रोनु (सक्रमण), ककै (करिकै) असोस (अशोष्य), मुत्तिय (मौक्तिक) आदि अनेक उदाहरण बिहारी द्वारा प्रयुक्त विकृत शब्दों के दिये जा सकते हैं । अतः भाषा की दृष्टि से भी बिहारी की सतसई का अध्ययन बड़ा मनोरंजक है ।

| बिहारी-सतसई की टीकाएँ

डॉ० रमेश मिश्र

‘सतसई’ पर टीका लिखने का क्रम उसके रचना-काल के लगभग पन्द्रह वर्ष बाद से ही चलने लगा था। इस क्रम परम्परा में पाठक ही टीकाकार और आलोचक बनते रहे हैं। विभिन्न दृष्टिकोणों को लेकर ‘सतसई’ का आस्वादन हुआ है, जिसका उच्छलन विभिन्न दृष्टियों के माध्यम से टीकाओं का रूप धारण करता रहा है। हिन्दी की उपभाषाओं में ही नहीं संस्कृत, अरबी, फ़ारसी उर्दू आदि भाषाओं में भी ‘सतसई’ की टीकाओं का विस्तार हुआ है। कुछ टीकाएँ वैद्यकपरक और कुछ शातरस प्रधान अर्थ वाली भी हैं। इन बहुविध टीकाओं में आशिक अथवा समग्र रूप में कवि-कल्पना की समाहार-शक्ति और भाषा की समास-शक्ति को विस्तार मिला है। इन अनेक टीकाओं में से बहुत-सी तो खिलने से पहले ही काल कवलित हो गईं। कुछ हैं जिनका मक्षिप्त परिचय^१ देना उचित प्रतीत होता है—

(१) कृष्णलाल की टीका —यह टीका ‘सतसई’ की प्रथम टीका मानी जाती है। इसके उपसहार में यह दोहा मिलता है—

‘सवत ग्रह, सति, जलधि, छिति, छठ तिथि वामर चद ।

चैत मास पख कृष्ण मै, पूरन आनंद कद ॥

कुछ टीकाओं में उक्त दोहे को ‘सतसई’ की समाप्ति का सूचक माना है। अधिकांश टीकाओं में यह दोहा नहीं मिलता। इससे इस दोहे को कृष्णलाल की टीका की समाप्ति का सूचक माना गया है। इसके अनुसार टीका की समाप्ति सवत् १९१९ की वैशाख कृष्ण षष्ठी अर्थात् ३१ मार्च सन् १९६२ को हुई थी।^२ इस प्रकार ‘बिहारी

१ यह परिचय ‘कविवर बिहारी’, ‘बिहारी की वाग्विभूति’, ‘मिश्र बन्धु विनोद’ ‘बिहारी-बिहार’ आदि ग्रंथों की सहायता से लिखा गया है।

२ ‘इस तिथि के बारे में भी काफी विवाद है। जिसका समाधान जयपुर सीमांत में ‘अमात साह’ मानने की प्रथा से हो जाता है। इस प्रथा के अनुसार चैत्र कृष्ण छठ होती है। गणना करने पर उक्त तिथि ठीक बैठती है।’ ‘कविवर बिहारी’,

सतसई' के निर्माण-काल (प्रारम्भ मवत् १६६२ समाप्ति सवत् १७०४-५) के केवल १४-१५ वर्ष बाद ही इस टीका की रचना हुई थी। इससे पूर्व की कोई टीका न मिलने के कारण इसे सतसई की प्रथम टीका होने का सौभाग्य प्राप्त है। टीका के अन्त में एक दोहा यह भी मिलता है—

प्रथम देववानी हुती पुनि नरवानी कोन ।

‘लाल’ विहारी कृत कथा पढै सो होय प्रवीन ॥

अर्थात् ‘पहले यह (मुक्तक रचना या टीका) देववाणी—संस्कृत में थी, फिर नरवाणी—ब्रजभाषा में की गई। ‘लाल’ कवि कहते हैं कि जो विहारी कृत कथा—सतसई को (इस टीका की सहायता से) पढ़े वह प्रवीण होवे।’ संस्कृत-गद्य-टीका का समय बाद का है, इससे अर्थ की सगति ठीक नहीं बैठती। ‘लाल’ टीकाकार का नाम या उपनाम है, क्योंकि इसमें कवि का नाम ‘विहारीदास’ रूप में प्रयुक्त हुआ है। इस सम्बन्ध में यह जनश्रुति भी है कि विहारी के बेटे का नाम कृष्ण कवि था। उन्होंने कवित्त-सवैया में ‘सतसई’ की एक टीका लिखी थी। पर, कृष्णदत्त द्वारा रचित कवित्त-सवैया की टीका का रचना-काल स० १७८० के लगभग है। अतः विहारी और इनके आविर्भाव काल में बहुत अन्तर होने के कारण इन्हें विहारी का पुत्र कहना सगत प्रतीत नहीं होता। उक्त कृष्ण कवि अथवा ‘लाल’ कवि ही विहारी के ‘लाल’ (पुत्र) माने जा सकते हैं, जिन्होंने सतसई की प्रथम टीका रची।

इस टीका की भाषा जयपुरी मिश्रित ब्रज में है। इसका अर्थ साधारण कोटि का है। वक्ता बोधव्य तथा नायिका भेद का निर्देश है। अलंकार-ध्वनि आदि का निर्देश नहीं है। उदाहरण के लिए विहारी के निम्नलिखित प्रसिद्ध दोहे का अर्थ इस प्रकार है—

पर्यौ सोर सुहाग कौ इनु विनु ही पिय नेह ।

उन दौही अँखियाँ कँ कै अलसौही देह ॥

‘टीका—भुग्धा स्वाधीन पतिका। सखी कौ वैन सखी सौ। हे सखी, इन राधिका विन ही भरतार सौ नेह सुहाग कौ सोर पार्यो है। सो कैसैक नायका के अलसौही देह करने तै नायक दोनु ही अँखियाँ करिके देखि सो चित चढी।’

(२) मानसिंह कौ टीका—काल क्रमानुसार दूसरी टीका उदयपुर के विजय-गछ ग्राम निवासी मानसिंह नामक कवि की है। ये उदयपुर के महाराजा राजसिंह के दरबारी कवि थे। इस टीका का निर्माण-काल स० १७३४-३७ के बीच माना जाता है। कहा जाता है कि इन मानसिंह ने जयपुर में जाकर विहारी से साक्षात्कार भी किया था।

इस टीका का अर्थ सामान्य कोटि का है। अलंकारादि की चर्चा नहीं है। कुछ दोहों के अर्थ तो अशुद्ध और अग्राह्य हैं। उदाहरण के लिए पूर्वोक्त दोहे का अर्थ इस प्रकार है—

‘षडिता नायिका श्री राधा जू श्री कृष्ण जू सो कहै है। पार्यौ सोर० इन विनु इन पिय के नेह विनु ही हमारौ ब्रजमंडल में यो ही भूठौ ही सुहाग कौ सोर पसार्यो है। इन दौही कँ अलसो इन दोनु अँखियाँ देखे ही कौ सुहाग है। अर कँ अलसौहो नीद भरी देह कँ हमारै घर आइ सोवन कौ सुचाग है इत्यर्थ।’

विहारी सतसई की टीकाएँ । १४७

(३) अनवर चन्द्रिका — 'अनवर चन्द्रिका' नामक टीका शुभकरण तथा कमलनयन नामक दो कवियों का सम्मिलित प्रयत्न है। इस टीका की रचना नवाव अनवरखाँ की आज्ञा से हुई थी। ये अनवरखाँ दिल्ली के कोई सामन्त थे। इनकी प्रशंसा में टीका में एक कवित्त मिलता है, जिसमें शुभकरण और कमलनयन ये दोनों नाम आते हैं—

‘शुभकरनदास’ इच्छित करन, जय जय जय सकर-तनय ।

सीखत सिपाही त्यों सिपाहीगरी ‘कौलनैन’

कामतरु दान सीखै तजि अहमेव जू ।

‘अनवर चन्द्रिका’ का रचना-काल स० १७७१ है। इस टीका को रचने का कारण बताते हुए लिखा है—

जु है बिहारी सतसया मै कवि-रीति-बिलास ।

सौ अव अनवर-चन्द्रिका सब कौ करै प्रकास ॥

यह टीका सोलह प्रकाशों में समाप्त हुई है। इस टीका में वक्ता-बोधव्य, अलंकार-ध्वनि आदि बताने का प्रयत्न किया गया है, पर दोहों का अर्थ उद्घाटित करने का विशेष प्रयत्न नहीं है। ध्वनि-भेद आदि की जानकारी से दोहों का प्रसंगादि समझने में विशेष सहायता मिलती है। उदाहरण के लिए प्रथमोक्त दोहों का अर्थ इस प्रकार है—

‘जौ याही नायिका की सखी की उक्ति है तौ याही कौ भूठी कहति है। ताकि आगे कहते हैं यह कि कोऊ टोकै नहीं। जौ सौति की कै वाकी सखी की उक्ति होइ तौ अमर्प ईर्ष्या सचारी। विभावना अलंकार प्रथम भेद—

कारन बिनहीं काज कौ उदै होइ जिहि ठौर ।

पहिलौ भेद विभावना कौ भावत सिर-मौर ॥

(४) कृष्ण कवि की कवित्त बन्ध टीका—इस टीका के अन्त में यह दोहा मिलता है—

सतरह सैं द्वै आगरे असी वरस रविवार ।

अगहन सुदि पाँच भए कवित्त बुद्धि-अनुसार ॥

इस दोहों के अनुसार यह टीका स० १७८२ के अगहन माह की शुक्ला पंचमी रविवार को समाप्त हुई थी।

इस टीका में ‘सतसई’ का अर्थ समझने का पूर्ण प्रयत्न किया गया है। इसमें पहले वक्ता-बोधव्य तथा नायिका-भेद बताने के बाद घनाक्षरी अथवा सवैया छंदों में दोहों का अर्थ लगाया गया है। एक विशेषता यह भी है कि प्रति दोहों से पूर्व पिगलशास्त्र के अनुसार उसकी जाति तथा लघु-गुरु के रूप में वर्णों की मख्या बताई गई है। इसमें अलंकारादि का निर्देश नहीं है। उदाहरण के लिए पूर्वोक्त दोहों से पूर्व इस प्रकार लिखा है—

(नर । अक्षर ३३ । गुरु १५, लघु १८ ।)

दोहों को देखकर नायिका-भेद इस प्रकार है—‘यह नायिका सौति कौ अलसबलित देखि अरु रसमसी आँखि देखि सखी सौ काकु ध्वनि कहति है। अन्य-स भोग-दुःखिता होइ ।

जो सखी नायिका सौ कहै तो याकी रिस कौ निवारन होइ ।' दोहे के भावो को लेकर टीकाकार ने अपना कवित्त इस प्रकार बनाया है—

सै करि आँखि उनीदी करी अधऊनत सो मुख बोल उचार्यौ ।
 बारही बार जम्हाइ कै यौ ही खरौ तन आरस कै ढर ढार्यौ ॥
 झूठी जतावति है सुखसेन जगी यह जासिनी जासिनि चार्यौ ।
 देखि तौ प्रीतम की बिन प्रीति सुहाग कौ सोर कितौ ईहि पार्यौ ॥

(५) साहित्य-चद्रिका—जिस ध्वनि-विवेचन को 'अनवर-चद्रिका' में उठाया गया था उसका विकास 'साहित्य चद्रिका' में देखने को मिलता है। पर 'अनवर चद्रिका' के अर्थ की कमी इस 'साहित्य चद्रिका' में हुई। इस टीका की समाप्ति पन्ना के कर्ण कवि ने स० १७६४ में की थी। इस सवत् की पुष्टि उन्ही के एक दोहे में होती है—

वेद खड गिरि चद्र गनि भाद्र पचमी कृष्ण ।

गुरु बासर टीका करन पूज्यौ ग्रथ कृष्ण ॥

इस टीका में दोहो का अर्थ करने के अतिरिक्त व्यंग्य-कथन की ओर भी सकेत है। कही-कही अलंकार भी दिए हैं। 'रत्नाकर' जी ने लिखा है कि 'इस टीका की प्रति स० १८८२ की मिलती, जिसमें प्रारम्भिक ४७ पृष्ठ न होने से उसके रचियता और रचना-समय का ठीक-ठीक बोध नहीं हो पाता।' पूर्वोक्त दोहे का अर्थ इस प्रकार है— 'सखी कौ बचन सखी सौ। इस नाइका ने आँखे उनीदी करिकै और आलस भरी देह करिकै बिना नाहक की प्रीति सुहाग कौ सोर पार्यौ है। इस कहनावति सो सुरतात की व्यंगिकरि लच्छिता होति है अथवा प्रेम गर्विता होति है। विभावनालंकार।'।

(६) अमर-चद्रिका—केशव-काव्य के प्रसिद्ध टीकाकार सुरति मिश्र ने 'अमर चद्रिका नाम' की टीका लिखी है। इसमें 'मंगलाचरण' के पश्चात् टीका करने का कारण और काल इस प्रकार है—

जोधपुर राज-महाराज श्री उभयसिंह,
 नव कोटि नाथ गाय प्रसिध बखानिये ।
 तिन के सचिव राय रायों श्री उभयसिंह,
 कोविद-सिरोमनि जगत जस जानियै ॥
 तिन मिश्र सूरति सुकवि सौ कृपा सनेह,
 करि कै कही यौ एक बात उर आनियै ।
 कठिन बिहार-सतसैया तापै टीका कीजै,
 जी कौ सुख दायी नीकौ अर्थ जातै जानियै ॥
 सत्रह सै चौरानवै आस्विनि सुदि गुरुवार ।
 अमर चद्रिका ग्रंथ कौ विजय-दसमि अवतार ॥

इन कथनों के आधार पर इस टीका की समाप्ति स० १७६४ की विजय दशमी गुरुवार को, जोधपुर के महाराजा अभयसिंह के सचिव भडारी नाडूला अमरचंद के कहने से, हुई थी।

अर्थोद्घाटन की दृष्टि से टीका में दोहो की सीमा में ही प्रयत्न किया गया है।

विहारी सतसई की टीकाएँ । १४६

इससे टीकाकार का मन्तव्य समझने में कठिनाई होती है। कहीं-कहीं तो दोहे का अल-कारादि बताकर ही कर्त्तव्य की इतिश्री समझ ली गई है। पर, अलकार-निरूपण में कहीं-कहीं पांडित्य-प्रदर्शन भली प्रकार किया गया है। पूर्वोक्त दोहे का अर्थ, शकासमाधान के रूप में इस प्रकार किया गया है—

“प्रश्न—विनु प्रिय-नेह सुहाग कौ सोरु न केहूँ होई ।

उत्तर—निज सति-वच दीठि न लगै हित पै कहत सु जोई ।

पर्यायोक्ति । लच्छन ।

छल करि साधिय इष्ट जहँ पर्यायोक्ति सुनाम ।

काउ न टौकै इष्ट छल-वच कहि किय काम ॥”

उपरोक्त टीकाओं के अतिरिक्त १८वीं शताब्दी में कुछ ऐसी टीकाओं का उल्लेख भी हुआ है, जो उपलब्ध तो नहीं हो सकीं किन्तु नाम प्रचलित है। ‘मिश्र वन्धु विनोद’ में किसी चरणदास की ‘विहारी सतसई’ की टीका का उल्लेख मिलता है। आपकी ‘नेह प्रकाश’ नाम की एक अन्य पुस्तक का नामोल्लेख है, जिसकी रचना स० १७४६ हुई थी। इसी आधार पर ‘रत्नाकर’ जी ने उक्त टीका का रचनाकाल अनुमानत स० १७५० माना है। इसी प्रकार पठान सुल्तान के कुडलियों वाली टीका की चर्चा ललूलाल की ‘लालचंद्रिका’ की भूमिका में मिलती है। व्यास ने ‘विहारी-विहार’ की भूमिका में पाँच कुडलियाँ खोलकर प्रकाशित की हैं। ‘शिवसिंह सरोज’ में पठान सुल्तान की उपस्थिति स० १७६१ में मानी गई है। अतः इसका क्रम ‘अनवर चंद्रिका’ से पूर्व आना चाहिए। सुल्तान की जो कुडलियाँ मिलती हैं उनसे इसकी कविता की मधुरता-रोचकता स्पष्ट है। सम्पूर्ण टीका की अनुपलब्धि सतसई के टीका-साहित्य की एक विशेष कमी प्रतीत होती है।

काशीराज महाराज वरिवर्द्धसिंह के सभा कवि रघुनाथ वदीजन की टीका का उल्लेख ‘शिवसिंह सरोज’, ‘विहारी-विहार’ तथा ‘मिश्रवन्धु विनोद’ में मिलता है। वदीजन का आविर्भाव काल १८वीं शताब्दी माना गया है। पर, टीका अप्राप्य है। इस प्रकार विक्रम की १८वीं शताब्दी में ‘सतसई’ की लगभग दस टीकाएँ रची गईं, जिसमें कुछ उपलब्ध होती हैं और कुछ अप्राप्य हैं।

(७) रस चंद्रिका—यह टीका १९वीं शताब्दी की प्रथम टीका है। इस की रचना नरवरगढ़ के राजा छत्रसिंह के कहने से किसी ईसवीखॉ नामक व्यक्ति ने की थी। टीका के अन्त में रचना और रचनाकाल के सम्बन्ध में ये दोहे मिलते हैं—

तब सबके हित कौ सुगम भाषा वचन बिलास ।

उदित ईसवीखॉ कियौ रस चंद्रिका प्रकास ।

नद गगन बस भूमि गनि कीने बाल-विचार ।

रस चंद्रिका प्रकास किये मधु-पुन्यौ गुरुवार ॥

इस टीका में अर्थोद्बोधन का स्तुत्य प्रयत्न है इसकी व्यवस्था भी प्रशनीय है, क्योंकि इसमें अकारादि क्रम से दोहे रखे गये हैं। इसमें वक्ता-बोवव्य, नायिका-निर्देश तथा अलकार आदि की योजना के अतिरिक्त अर्थ को सरल भाषा में लिखा गया है।

इस टीका को देखकर टीकाकार की मर्मज्ञता और कुशलता स्वतः ही स्पष्ट होती है। उदाहरण के लिए पूर्वोक्त दोहे का अर्थ इस प्रकार है—

‘नायिका हे तौ पिय की सुहागिनी पै इसकी जो सखी है सो इसके सुहाग को नजर लगने के वास्ते छिपावै है। ओर कै यौ अर्थ कीजिये कि नायिका को सौति के सुहाग का धोखा हुआ है सो सखी नायिका को समुझावै है कि तेरी सौति ने उनीदी आँखें करि कै ओर आलसी ही देह करि कै सुहाग को सोरु डार्यौ है पै सुहागिनी तूही है।

अलकार पर्यायोक्ति, तिस कालक्षण। मिस कै कारज साधियै ॥ सो यहाँ उनीदो आँखिनु अलसाही देह मिस पिय के सुहाग को सोर पारयौ। सो ड्यौ नजर न लगै। यह इष्ट साधन सखी करै है। यह हेतु मिस। नेह तोही सो है इस ही में पर्यायोक्ति है।’

(८) हरिप्रकाश टीका—संवत् १८३४ में हरिचरणदास अथवा हरिकवि ने हरिप्रकाश नाम की टीका की रचना की है—

सवत अठारह सौ बितैं तापर तीसऽह चारि।

जनमाठें पूरो कियौ कृष्ण चरन मन धारि।

लिखे इहाँ भूषन बहुत अनवर के अनुसार।

कहुँ औरै कहुँ औरहू निकरैगे ऽलकार ॥

इस टीका के महत्त्व और प्रसिद्धि के सम्बन्ध में रत्नाकरजी ने लिखा है—‘इनकी सतसई की टीका बड़ी ही उत्तम तथा अर्थ जिज्ञासुओं के निमित्त परम उपयोगी है। यह पुरानी सरल भाषा में लिखी गई है और शब्दार्थ तथा भावार्थ दोनों ही के स्पष्ट करने की इसमें पूर्ण चेष्टा की गई है। यद्यपि टीकाकार ने कहीं-कहीं शब्द की चीरफाड़ करके अर्थों में खीचातानी की है, तथापि यह मुक्तकठ से कहा जा सकता है कि यह टीका दोहों के अर्थ समझने के सिद्धांत बड़े काम की है। इस टीका में अलकार निर्देश भी हैं। यह काशी के भारत जीवन प्रेस से (सन् १८९२ में) प्रकाशित हुई थी।

(९) प्रताप चंद्रिका टीका—जयपुर नरेश महाराज प्रतापसिंह के आश्रित मनीराम कृत ‘प्रताप चंद्रिका’ टीका का रचनाकाल अनुमानतः स० १८५० के लगभग माना जाता है। रत्नाकर जी ने इन मनीराम को ‘हम्मीर हठ’ के निर्माता प्रसिद्ध कवि चंद्रखेर वाजपेयी का पिता बतलाया है। टीकाकार ने अपने विषय में इस टीका में कुछ भी नहीं कहा। जैसा कि इस टीका के एक दोहे में प्रतीत होता है कि यह टीका ‘अनवर’ और ‘अमर चंद्रिका’ के अलकारों की मीमांसा करने के लिए लिखी गई थी। अर्थोद्बोधन का प्रयत्न इसमें न के बराबर है। अलकाराधिक्य के सम्बन्ध में टीकाकार के ये दोहे प्रसिद्ध हैं—

‘अनवरखाँ नैं जे लिखे अलकार चित लाय।

अमर नैं मुतिन मैं अधिक अलकार दरसाइ ॥

अनवरखाँ अरु अमर तैं भूषन अधिक सुजोइ।

श्री प्रताप की चंद्रिकालिखें लिखे कवि सोइ ॥

उक्त समय के आसपास लालकवि वदीजन कृत ‘लालचंद्रिका’ और अमरसिंह

विहारी सतसई की टीकाएँ । १५१

कृत 'अमरचंद्रिका' का उल्लेख मिलता है। प्रथम का उल्लेख अम्बिकादत्त व्यास ने किया है। उनका कहना है कि 'लालचंद्रिका' लल्लूलाल कृत 'लालचंद्रिका' से भिन्न है। इसका रचनाकाल लगभग स० १८४० के बताया है। 'अमरचंद्रिका' का उल्लेख 'मिश्रबन्धु विनोद' में हुआ। इसके अनुसार यह टीका अमरसिंह कायस्थ ने रची है। इसी प्रकार राधाकृष्ण चौबे द्वारा रचित 'सतसई' की पद्यमय टीका का भी उल्लेख है। परन्तु ये तीनों टीकाएँ उपलब्ध नहीं होती।

(१०) सतसैया वर्णार्थ अर्थात् देवकीनन्दन-टीका—देवकीनन्दन टीकाका रचना काल स० १८६१ है। इस टीका को ठाकुरकवि ने बाबू देवकीनन्दनसिंह के प्रमन्नार्थ लिखा था। फलतः टीका का नाम उन्हीं के नाम पर प्रसिद्ध हो गया। 'सतसैया वर्णार्थ' शीर्षक नाम से यह ध्वनित होता है कि इसमें दोहों का शब्द-अर्थ स्पष्ट किया गया होगा। और वास्तव में वर्ण-वर्ण का अर्थ खोलने का प्रयत्न भी किया गया है। अनेक स्थानों पर प्रश्नोत्तरो की योजना से गूढार्थ स्पष्ट करने का सम्यक् प्रयत्न भी किया है। प्रत्येक दोहे के साथ प्रमग की योजना तथा वक्ता-बोधव्य के माध्यम से अर्थ बताया गया है। टीकाकार का ध्यान अलकारों की ओर नहीं के बराबर गया है। 'सतसई' के पाठकों के लिए यह टीका महत्त्वपूर्ण है।

(११) रणछोड जी की टीका—इस टीका में टीका का रचना-काल नहीं दिया गया। पर, गुजरात प्रदेश के रणछोडजी दीवान की जीवन घटना के आधार पर इसका निर्माण-काल स० १८६०-७० के बीच होने का अनुमान है। निम्न दोहों में टीकाकार के सम्बन्ध में उल्लेख मिलता है—

सतसैया के अर्थ कौं सहापदारथ जानि ।

सोधि यथारथ बुद्धिबल रनछोडराय दीवान ॥

(१२) लालचंद्रिका टीका—फोर्ट विलियम कॉलेज के हिन्दी अध्यापक श्री लल्लूलाल जी ने 'लालचंद्रिका' टीका की रचना की थी। लल्लूलाल जी ने इधर-उधर से सूचनाएँ एकत्रित करके कई ग्रन्थों की रचना की थी। उन सब में 'लालचंद्रिका' टीका उत्तम समझी जाती है। इस टीका का प्रथम प्रकाशन स्वयं लल्लूलाल जी ने अपने छापेवाने से स० १८१६ में कराया था। इस टीका की रचना माघसुदी पांचे स० १८७५ को हुई थी।

'लालचंद्रिका' की एकमात्र विशेषता यह है कि इसमें शब्द-क्रम से ही अर्थ किया गया है। पर, अर्थ हरिप्रकाश टीका और कृष्णलाल टीका से मिलता जुलता है तथा अलकार व शका-समाधान 'अमरचंद्रिका' जैसा है। उस समय की प्रचलित खड़ी बोली में यह टीका लिखी गई है। भाषा-जनमाधारण पाठक के स्तर की है। जब से यह टीका सर जी० ए० ग्रिगसन महोदय के सम्पादकत्व में छपी है और उसके साथ उनकी उपयोगी भूमिका दी गई है, तब से इस टीका का महत्त्व बहुत बढ़ गया है, अब यह संस्करण उपलब्ध नहीं होता।

उन्नीसवीं शताब्दी की उक्त टीकाओं के अतिरिक्त कुछ का 'मिश्र बन्धु विनोद' आदि में नामोल्लेख ही मिलता है। इनमें अमरसिंह कायस्थ की 'अमरचंद्रिका' राधा-

कृष्ण चौबे की 'पद्य टीका', महाराज मानसिंह जोधपुरवाले की टीका, रामजूकृत टीका आदि हैं। इनका रचना-काल उन्नीसवीं शताब्दी का उत्तरार्द्ध माना जा सकता है।

(१३) नव्बाव जुल्फिकार अली की कुडलिया टीका—इस ग्रन्थ के अन्त में यह दोहा मिलता है—

गुन नभ ग्रह अरु इंदु नभ सित पचमि बुधवार ।

‘जुल्फिकार सतसई’ कौ प्रगट भयो अवतार ॥

इसके अनुसार टीका का रचना-काल स० १६०३ ठहरता है। सबसे अन्त में टीकाकार ने अपने विषय में लिखा है—‘सिद्धि श्रीमच्छ्री ५ नव्बाव जुल्फिकार अली बहादुर विरचित कुडलिका वृत्त सप्तशक्तिका समाप्त ।’

भाव की दृष्टि से इस कुडलिया-टीका की कुण्डलियाँ ‘सतसई’ के दोहों पर साधारण ही हैं। अर्थोद्बोधन में इनसे विशेष लाभ नहीं होता। उदाहरण के लिए पूर्वोक्त दोहे पर यह कुण्डलिया मिलती हैं—

पारयौ सोक सुहाग कौ इनु बिनु ही पिय नेह ।

उन दौही अँखियाँ ककै कै अलसौही देह ॥

के अलसौही देह खिसौही सी के ठाढ़ी ।

प्रीति जनावति अधिक रीति रति की ज्यो गाढ़ी ॥

गाढ़ी करि अग आँगि घाघरौं घनो बिगार्यौ ।

हार्यौ हियौ दिखाइ अनोखौ आनद पार्यौ ॥

(१४) सरदार कवि की टीका—इसका रचना-काल स० १६२० से १६३० के बीच माना जाता है। इस टीका का उल्लेख सर ग्रियसन, पंडित व्यास तथा मिश्र बन्धु महाशयों ने किया है। यह टीका अप्राप्य है। ‘रत्नाकार’ जी ने इस टीका को देखने का उल्लेख किया है। इसी प्रकार गदाधार भट्ट की टीका का भी उल्लेख मिलता है, वह प्राप्त नहीं होती। ‘रसकौमुदी’ टीका में धनंजय कृत टीका तथा गिरधरकृत टीकाओं का उल्लेख मिलता है। पर, इस उल्लेख के अतिरिक्त उक्त टीकाओं के सम्बन्ध में और कोई जानकारी नहीं मिलती।

(१५) रसकौमुदी टीका—यह टीका दोहे, सवैया और घनाक्षरी छंदों में रचित है। श्री जानकी प्रसाद जी उपनाम रसिक बिहारी अथवा रसिकेश इसके टीकाकार थे। इसकी रचना स० १६२६ में हुई थी। टीकाकार के सम्बन्ध में मिश्रबन्धु-विनोद का साक्ष्य है—“इनका जन्म स० १६०१ में हुआ था। आप कुछ समय में वैरागी होकर अयोध्या में कनक भवन में महन्त हो गए और अपना नाम जानकी प्रसाद रखा। .. आपने २६ ग्रन्थ रचे हैं।” ‘रसकौमुदी’ टीका में बिहारी के कुल ३१६ दोहों पर ही सवैया तथा घनाक्षरी छंदों में भाव-विस्तार है, पर ‘रसकौमुदी’ की छंद-योजना महत्वपूर्ण है।

(१६) प्रभुदयाल पांडे की टीका—यह टीका कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। टीकाकार प० प्रभुदयाल पांडे प० प्रतापनारायण मिश्र के शिष्य थे। इस टीका प्रकाशन स० १६५३ में कलकत्ता में हुआ था। इस टीका की भाषा बहुत सुलभी हुई है। शब्दों

की व्युत्पत्ति का अच्छा प्रयत्न किया गया है। इसको प्रचलित खड़ी बोली की प्रथम टीका कह सकते हैं। इसकी व्यवस्था इस प्रकार है—पहले अन्वय, फिर सरलार्थ तत्पश्चात् शब्द-व्युत्पत्ति। इसकी भूमिका महत्त्वपूर्ण है। 'सतसैया के दोहरे' वाला प्रसिद्ध दोहा पाडे जी द्वारा ही रचित माना जाता है।

(१७) पंडित अंबिकादत्त व्यास की कुंडलियाँ—व्यास जी ने 'सतसई' के दोहो का भाव विस्तार कुण्डलिया छंदो में किया है। इस टीका का नाम 'विहारी-विहार' है प्रथम बार इसकी समाप्ति स० १९४८ में हुई थी पर, चोरी चले जाने के कारण आपने पुनः स० १९५४ में इस टीका को पूर्ण करके अयोध्या नरेश महाराज प्रतापसिंह को समर्पित किया था।

'विहारी-विहार' में विहारी के एक-एक दोहे पर एकाधिक कुण्डलियाँ लगाई गई हैं। यद्यपि इन कुण्डलियों से विहारी के गागर रूप दोहे में निहित भावना रूप सागर को सरलता से सतरित करना कठिन ही है। पर, इसमें व्यास जी की कवित्व शक्ति का अच्छा परिचय मिलता है। पूर्वोक्त प्रसिद्ध दोहे पर व्यास जी ने तीन कुण्डलिया छंदो की योजना की है। 'विहारी-विहार' की एक विशेषता यह है कि उसमें लेखक ने भूमिका भाग को बड़ी निष्ठा और परिश्रम से लिखा है।

(१८) भावार्थ प्रकाशिका टीका—इस टीका के अन्तिम दोहे के अनुसार टीका की समाप्ति स० १९५४ (पौष माह १३ बुधवार) को हुई थी। देखिए—

वेद बाण अरु अक बिघु सवत पौष सुमास।

तेरस तिथि बुधवार को पूरन किय सुखरास॥

यह टीका विद्यावारिधि प० ज्वालाप्रसाद मिश्र द्वारा रचित है। इसके प्रारम्भ में साहित्य-परिचय नाम से १३-१४ पृष्ठों की एक अच्छी भूमिका भी है, जिसमें काव्य, रस और अलंकारों का संक्षिप्त विवेचन है। पाठ-शोध के लिए किया गया टीकाकार का प्रयत्न पंडिताऊपन को लिये हुए है। प्रमुखतः यह टीका प्रभुदयाल पांडे की टीका पर आधारित है। इस टीका की आलोचना स० १९६७ में 'सरस्वती पत्रिका' में 'सतसई सहार' नामक लेख के रूप में हुई थी। इस लेख के माध्यम से ही आगे उक्त टीका की बहुत आलोचना-प्रत्यालोचना हुई थी। इसका प्रकाशन संभवतः स० १९६० में श्री वेकटेश्वर प्रेस, बम्बई से हुआ। इस टीका की भाषा प्रभावोत्पादक नहीं है।

(१९) बाबा सुमेरसिंहजी की टीका—यह टीका भी पठान-सुल्तान की कुंडलिया टीका तथा प० अंबिकादत्त व्यास की कुंडलिया-टीकाओं के समान ही 'सतसई' के दोहो पर कुंडलियों का विस्तार है। यह टीका व्यासजी की टीका के समय तक पूर्ण नहीं हो पाई थी। इसका निर्माण-काल अनुमानतः स० १९५५-६० के बीच में माना गया है।

बाबा सुमेरसिंह पटना में सिक्ख-मंदिर के महान्त थे। ये भाषा के बड़े पंडित न थे, परन्तु कुंडलिया-रचना सरस और सुमधुर है। उदाहरण के लिए एक कुंडलिया यहाँ प्रस्तुत है—

मेरी भव बाधा हरहु राधा नागरि सोय ।
जा तन की झाई परे स्याम हरति दुति होय ॥
स्याम हरित दुति होय होय सभ कारज पूरो ।
पुरषारथ सहि स्वारथ चार पदारथ रूरो ॥
सतगुरु शरण अनन्य छूटि भय भ्रम की फेरी ।
मन मोहन मित सुमेरेस गति मति मै मेरी ॥

(२०) सजीवनी भाष्य—यह भाष्य विद्वद् वर प० पद्मसिंह शर्मा द्वारा रचित है। यह दो भागों में है। प्रथम भाग में सतसई की समालोचना है। जिसमें विहारी की अन्य कवियों से तुलना की गई है। इस भाग में सतसई की भूरि-भूरि प्रशंसा तथा विहारी के गौरव की स्थापना है। दूसरे भाग में सतसई की टीका है। इसका एक खण्ड ही प्रकाशित हो पाया था। इसमें १२६ दोहों की टीका ही २८४ पृष्ठों में समा पाई है। शर्माजी के अनुसार सतसई उत्कृष्ट काव्य है, जिसकी भाषा, कल्पना-शक्ति, रचना-प्रणाली आदि ने मिलकर विहारी को मूर्धन्य कवियों में बिठाने का प्रयत्न किया है। इस टीका में उर्दू लेखकों जैसी उछलकूद अधिक है और अरबी-फारसी के शब्दों की भरमार है।

‘सजीवनी भाष्य’ में पहले दोहों, उसके पश्चात् वक्ता-बोधव्य का कथन उसके बाद अर्थ दिया गया है और अन्त में विशेष व्याख्या लिखी गई है। किन्हीं दोहों का सौष्ठव दिखाने के लिए अन्य कवियों की समकक्ष काव्य-पक्तियाँ भी दी गई हैं। कहीं-कहीं अन्य टीकाकारों के मत भी दिये गए हैं। सबके अन्त में अलंकार निर्देशन है। इस टीका में प्रतिपाद्य खण्डन-मण्डन रुचिकर है।

इस टीका का प्रथम संस्करण स० १९७५ में ज्ञानमण्डल प्रेस, काशी से तथा द्वितीय संस्करण स० १९७९ में बेताव प्रिंटिंग वर्क्स, दिल्ली से हुआ था। इस पर शर्माजी को हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन ने १२०० रुपये का मंगलाप्रसाद पारितोषिक भी प्रदान किया था।

(२१) विहारी-बोधिनी—लाला भगवानदीन उपनाम ‘दीन’ जी द्वारा लिखित ‘विहारी-बोधिनी’ टीका आधुनिक काल की तीन टीकाओं में प्रमुख है। इस टीका की समाप्ति स० १९७८ में हुई थी। स्वभावानुसार आप ब्रजभाषा के अच्छे कवि थे। फलतः आपकी टीका में कवियों की-सी सहृदयता सहज ही अभिव्यक्त हुई है।

यह टीका शुद्ध खड़ी बोली में है। इसका क्रम इस प्रकार है। पहले कठिन शब्दों का अर्थ, वक्ता-बोधव्य, उसके बाद भावार्थ दिया गया है। सबके अन्त में ‘विशेष’ लिखकर दोहों में आनेवाली विशेष बातों की ओर संकेत है। जैसे नायिकादि की विशेष मनोदशा, अलंकारादि का लक्षण अथवा विशेष शब्द की योजनादि। कहीं-कहीं विशेष अवतरण लिखकर भी अर्थ को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है। विद्यार्थीवर्ग के लिए यह टीका बहुत उपयोगी है। इस टीका के अन्त में जो शब्दकोष है वह भी उपयोगी है। टीका की छोटी-सी भूमिका भी अर्थादि को समझने के लिए सहायक है।

(२२) रामवृक्ष शर्मा बेनोपुरी की टीका—इस टीका का प्रथम संस्करण स० १९८२ में हिन्दी-पुस्तक-भण्डार, लहरिया सराय से प्रकाशित हुआ था। इसमें

बिहारी सतसई की टीकाएँ । १५५

बिहारी के दोहो का अर्थ सुगम-सरल भाषा में किया गया है। अलकारो का पचडा नहीं उठाया गया। विद्यार्थियों के लिए यह टीका महत्वपूर्ण है।

(२३) बिहारी-रत्नाकर—यह टीका सन् १६८३ में प्रकाशित हुई थी। इसके सम्पादन में विद्वान् कवि टीकाकार बाबू जगन्नाथदास 'रत्नाकर' ने बड़े ही परिश्रम और अध्यवसाय से काम लिया है। इस टीका में खोजपूर्ण सामग्री विद्यमान है। दोहो के क्रम, पाठ-निर्णय आदि के सम्बन्ध में रत्नाकरजी ने २२ वर्षों का दीर्घ समय इस कार्य के निमित्त लगाया था।

इस टीका में प्रथमतः शब्दार्थ, फिर अवतरण और अन्त में भावार्थ दिया गया है। दोहो में आये हुए शब्दों से ही भावार्थ की पूर्ति की गई है। टीकाकार ने अपनी ओर से बढ़ाए हुए शब्दों-वाक्यों को कोष्ठको में दिया है। इसमें अलकारो का प्रसंग नहीं है। अन्त में आकारादि क्रम से दोहो की जो सूची और सात अन्य टीकाओं का प्रमग दिया है, वह बड़े महत्त्व का है। जिन दोहो का बिहारीकृत होना सन्देहपूर्ण है, उनको 'उपस्करण' में दिया गया है। इस टीका के प्रारम्भ में जयपुर से प्राप्त बिहारीदास का एक चित्र भी है। अपने कलेवर में यह टीका सर्वाधिक प्रामाणिक कही जा सकती है।

बीसवीं शताब्दी में लिखित कुछ अन्य टीकाओं के भी उल्लेख मिलते हैं। उदाहरण के लिए ईश्वरीप्रसाद कायस्थ की कुण्डलिया टीका, सरदार कवि की टीका, गदाधर की टीका, धनजय तथा गिरिधर की टीकाएँ, अयोध्याप्रसाद की टीका, रामवक्स तथा गगाधर की टीकाएँ, छोटूराम कृत टीका, वैद्यक टीका, भानुप्रताप तिवारी टीका, कुलपति मिश्र, उमेदराम तथा सूर्यमल्ल की टीकाएँ, धनोराम की टीका, सवैया छंद टीका आदि।

उक्त टीकाओं में 'सवैया छंद' वाली टीका के सम्बन्ध में अधिक जानकारी मिलती है। यह टीका ईश्वर कवि द्वारा लिखी गई है। इसका रचना-काल स० १६६१ के लगभग है। इस टीका में दोहो पर सवैया छंदों को पल्लवित किया गया है। कहीं-कहीं टीकाकार ने संक्षिप्त टिप्पणी लिखकर भी अपनी बात स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है। भावों की दृष्टि से सवैया-छंद सुन्दर बन पड़े हैं। इसके रचना-काल के सम्बन्ध में यह दोहा मिलता है—

सवत आतम रितु भगति सूरज रथ कौ चक्र ।

भादव सुदि नवमी दिने अर्थवार वर नक्र ॥

इस टीका से अर्थ स्पष्टीकरण में अधिक सहायता नहीं मिलती। दोहों का भाव-विस्तार सवैया छंद में है। उदाहरण के लिए पूर्वोक्त दोहों पर यह सवैया है—

देखि कै आवत बालवधू बतरानी सबै करि आप सनेह है ।

ईश्वर देखौ करै मिस कैसे हरै मन मारुत यौ नभ मेह है ॥

पीतम ही बिन पार्यौ सुहाग कौ यानै अरी अव ही करि नेह है ।

कोनी उनींदी भली अँखियाँ अरु सौँहँ करी अलसौँही सी देह है ॥

हिन्दी के अतिरिक्त अन्य भाषाओं में भी 'सतसई' की टीकाओं के लिखने का क्रम चलता रहा है। संस्कृत में लिखित चार टीकाओं की जानकारी प्राप्त होनी है—

(१) संस्कृत गद्य टीका—इस टीका के सम्बन्ध में 'विहारी-विहार' की भूमिका में लिखा है—“इस अपूर्व टीका के रचयिता का नाम आदि से अन्त तक ग्रंथ में कहीं भी नहीं है। टीका बहुत प्राचीन है। मुझे छपरा-निवासी बाबू शिवशंकर सहाय द्वारा यह पुस्तक मिली है। इसी जिले के सोमहुता नामक ग्राम के रहनेवाले कायस्थ बाबू गंगाविष्णु ने स० १८४४ वैशाख शुक्ला तृतीया को यह पुस्तक लिखी थी। इस ग्रंथ के रचयिता ये बाबू गंगाविष्णु तो नहीं हो सकते, क्योंकि अन्त में चार ही पंक्ति तो इनकी लिखी हैं और वे भी विविध अशुद्धियों से भरी हैं। जिसने ऐसी उत्तम संस्कृत टीका बनाई है, वह इतना अशुद्ध लेख नहीं लिख सकता। इस कारण ग्रंथकार कोई दूसरे ही विद्वान् थे। यह संस्कृत टीका अत्यन्त सरल है और इसमें प्रत्येक दोहे के अलंकार, नायिका, उक्ति आदि स्पष्ट रीति से कहे गए हैं। सरल दोहों पर केवल अलंकार ही कह दिये गए हैं, टीका कुछ भी नहीं।”

(२) आर्यागुफ टीका—इस टीका में सतसई के दोहों का 'आर्या' छंद में संस्कृतानुवाद है। आर्या छंदों की रचना बड़ी सरस और सरल है। इसके टीकाकार प० हरिप्रसादजी हैं जो काशिराज श्री चेतसिंहजी के प्रधान कवि पण्डित थे। इसकी रचना स० १८३७ में हुई थी। 'विहारी-विहार' की भूमिका में इस टीका का समुचित परिचय है। 'मेरी भव बाधा हरहु' नामक प्रसिद्ध दोहे की टीका उदाहरणार्थ यहाँ प्रस्तुत है—

सा राधा भवबाधा विविधामपहरतु नागरिकी ।

यस्यास्तनु तनु कान्त्या कान्त श्यामो हरिर्भवति ॥

टीकाकार ने अपने विषय में इस टीका में कुछ भी नहीं कहा।

(३) अन्य संस्कृत टीका—इस टीका की खण्डित प्रति 'रत्नाकर' जी को मिली थी। पर, इसमें रचयिता और रचना-काल के सम्बन्ध में कुछ भी जानकारी प्राप्त नहीं होती। उन्होंने इस टीका की गद्य-संस्कृत बड़ी सरल बताई है। दोहों का भाव-प्रकाशन करने का इसमें पूर्ण प्रयत्न किया गया है। प्रत्येक दोहे के नीचे अवतरण लिख कर वक्ता-बोधव्य, नायक-नायिका भेद की ओर संकेत है। इस टीका में देवकीनन्दनजी की टीका का बहुत अंश अनुवादित है और एक स्थान पर उनका नाम भी है। अतः इसकी रचना उनकी टीका के बाद की है।

(४) शृंगार सप्तशती टीका—प० परमानन्द भट्ट ने स० १९२५ में इस टीका की रचना करके भारतेन्दु बाबू को दिखाया था। व्यासजी ने 'विहारी-विहार' की भूमिका में इसके सम्बन्ध में तथा इसके रचयिता की निर्धनता और स्वावलम्बी होने के सम्बन्ध में उल्लेख किया है।

इस टीका में संस्कृत अनुवाद सरल और सुबोध भाषा में है। इसमें एक विशेष बात यह है कि संस्कृत अनुवाद को पहले दिया है हिन्दी अनुवाद दोहे के बाद में। तत्पश्चात् संस्कृत गद्य में विस्तृत टीका लिखी है।

जोशी आनंदीलाल शर्मा द्वारा लिखित टीका फारसी में है। इसका रचना-काल इसके अन्त में सन् १३१४ हिजरी बताया है जो सन् १८९३ में होता है। इस टीका को

विहारी सतसई की टीकाएँ । १५७

गर्माजी ने अलवर के महाराज जयसिंह सवाई के समय में बनाया था। इसका नाम 'सफरगे सतसई' रखा था। इसमें दोहों का फारसी भाषा में भावार्थ देने का प्रयत्न है।

उर्दू में दो टीकाएँ हैं—१ 'गुलदस्तए विहारी' और 'गुल्जारे विहारी'। 'गुलदस्तए विहारी' की रचना मुशी देवीप्रसादजी कायस्थ उपनाम 'प्रीतम' ने की थी। आप उर्दू-फारसी के अच्छे जानकार थे। 'दीन' जी के ससर्ग में आकर आप हिन्दी-कविता के भी प्रेमी हो गए थे। 'गुलदस्तए-विहारी' में 'सतसई' के दोहों का उर्दू-शेरो में अनुवाद है। इन अनुवादित शेरो में अनुवाद दोहों के मर्म तक पहुँचने का प्रयत्न है। आपने उर्दू में ही हिन्दी के तत्सम-तद्भव शब्दों का निःसंकोच प्रयोग किया है। इस टीका की विशेषता यह है कि एक दोहे का अर्थ एक ही शेर में दिया गया है, जो टीकाकार की भाषा की सामासिकता की द्योतक है। कहीं-कहीं खीचातानी भी है। यह टीका सर्व प्रथम स० १९८१ में साहित्य-सेवा-सदन, काशी से प्रकाशित हुई थी।

'गुल्जारे-विहारी' भी उर्दू शेरो में ही है। रत्नाकर जी ने अनुमानतः इसका रचना-काल स० १९७५-८० के बीच माना है, जबकि 'गुलदस्तए विहारी' का रचना-काल स० १९६० बताया है। इस टीका में टीकाकार का नाम नहीं है। इसका प्रकाशन राधेश्याम प्रेस, वरेली से हुआ था है।

भावार्थ प्रकाशिका गुजराती टीका — इसकी रचना गुजराती भाषा के प्रसिद्ध कवि श्री सविता नारायण गणपति नारायण ने गुजराती में स० १९६९ में की थी। यह एक स्वतन्त्र टीका है। इसकी रचना बड़े परिश्रम से की गई थी। यह टीका विहारी के दोहों का अर्थोद्बोधन कराने में बहुत सहायक होती है टीका सरल-सहज गुजराती भाषा में है। वक्ता-बोधव्य का कथन अर्थ को खोलने में सहायक हुआ है। प्रत्येक दोहे के अलंकारों का भी उल्लेख है। भूमिका भी बड़े परिश्रम से तैयार की गई है। गुजराती भाषा-भाषी पाठकों के लिए 'सतसई' का अर्थ समझने के लिए यह टीका बहुत उपयोगी है। इस टीका का प्रकाशन गुजराती-प्रिंटिंग प्रेस, वम्बई से स० १९६९ में हुआ था।

इस प्रकार विहारी-सतसई की टीकाओं का परिवार-वैविध्य सतसई की गौरव गाथा मुखर कर रहा है।

रीतिकाव्य में रसरीति

डा० गणपतिचन्द्र गुप्त

रीति शब्द की व्याख्या —आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इस काल का नामकरण- 'रीतिकाल'—करते हुए यह स्पष्ट नहीं किया कि 'रीति' शब्द से उनका क्या अभिप्राय है। फलस्वरूप परवर्ती विद्वानों को इस शब्द की व्याख्या अपने-अपने ढंग से करनी पड़ी। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी इसका स्पष्टीकरण करते हुए लिखते हैं—“यहाँ साहित्य को गति देने में अलंकार-शास्त्र का ही जोर रहा है जिसे उस काल में 'रीति' 'कवित्त-रीति' या 'सुकवि-रीति' कहने लगे थे, संभवतः इन शब्दों से प्रेरणा पाकर शुक्लजी ने इस श्रेणी की रचनाओं को 'रीति-काव्य' कहा है।^१ डा० नगेन्द्र और प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने भी इसी से मिलती-जुलती व्याख्या प्रस्तुत करते हुए 'रीति' शब्द को 'काव्य-रीति' का संक्षिप्त-रूप बताया है।^२ आचार्य शुक्ल के द्वारा इस शब्द के प्रयोग को देखते हुए इसमें कोई सन्देह नहीं कि उन्होंने भी इसका प्रयोग 'काव्य-रीति' के अर्थ में ही किया था तथा आज भी हिन्दी-साहित्य के क्षेत्र में इसका व्यवहार इसी अर्थ में होता है।

रीति कवियों का उद्देश्य—अस्तु, रीति शब्द की व्याख्या से स्पष्ट है कि इस काव्य-परम्परा का नामकरण इस धारणा पर आधारित है कि इस परम्परा के सभी कवियों का उद्देश्य काव्यांगों का निरूपण या विवेचन करना था, किन्तु वास्तविकता यह है कि इनमें से अधिकांश का लक्ष्य 'काव्य-रीति' नहीं 'रस-रीति' अर्थात् रसिकता की शिक्षा देना है, जिसका समर्थन इन तथ्यों के आधार पर किया जा सकता है —

१ हिन्दी साहित्य, पृष्ठ २६१

२ “यहाँ काव्य-रचना सम्बन्धी नियमों के विधान को ही ससंगत रीति नाम दे दिया गया है।” (रीति-काव्य की भूमिका—ले० डा० नगेन्द्र, पृ० १२६),
प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र का मत देखिये—‘बिहारी’ की भूमिका।

(१) विभिन्न रीति-ग्रन्थो मे ऐसी उक्तियाँ मिलती हैं जिससे उनके उद्देश्य का स्पष्ट परिचय मिलता है यथा —

- (क) एक मित्र हमसो अस गुन्यो ।
मै नायिका भेद नहीं सुन्यो ।
जब लगि इनके भेद न जानें ।
तब लगि प्रेम-तत्त्व न पहिचानें ॥
बिन जाने ये भेद सब, प्रेम न परचे होय ।
चरनहीन ऊँचे अचल, चढत न देख्यो कोय ॥^१
- (ख) सुरबानी यातें करी, बरबानी में ल्याय ।
जातें मग रस-रीति, को सबतें समझो जाय ॥^२
- (ग) बरनत कवि सिंगार-रस छन्द बडे विस्तारि ।
मै बरन्यौ दोहान बिच, तातें सुघरि विचारि ॥^३
- (घ) बाढे रति मति अति पढ़े जाने सब रस-रीति ।
स्वारथ परमारथ लहै, रसिक-प्रिया की प्रीति ॥

रसिकन को रसिक-प्रिया कीन्ही केशवदास ।^४

उपर्युक्त अशो मे 'प्रेम-तत्त्व' 'सिंगार-रस' और 'रस-रीति' आदि शब्द एक ही विषय के द्योतक हैं । जिस प्रकार काम के क्षेत्र मे 'काम-कला' या 'कोक-कला' का प्रचलन है वैसे ही रसिकता के क्षेत्र मे 'रस-रीति' या 'प्रेम-मार्ग' का है, अस्तु 'रस-रीति' का सम्बन्ध भरत द्वारा प्रतिपादित 'काव्य-रस' से नहीं अपितु रसिकता या विलासिता से प्राप्त होने वाले रस या आनन्द से है ।

(२) इन कवियों के ग्रन्थो का नामकरण भी उनके इसी उद्देश्य को सूचित करता, यथा 'रस-प्रबोध', 'शृंगार-सागर', 'रस-रहस्य' 'बधू-विनोद', 'रस-विलास', 'भाव-विलास', 'जगत-यिनोद' आदि नामो मे रस, शृंगार, विलास या विनोद आदि शब्द रसिकता के पर्यायवाची हैं ।

(३) इनकी रचनाओ मे शृंगार-रस का ही वर्णन मिलता है, काव्य के अन्य श्रगो की विवेचना का उनमे अभाव है ।

यहाँ यह ध्यान रहे कि कुछ काव्य-ग्रन्थ विशुद्ध 'काव्य-रीति' के विवेचन के उद्देश्य से भी लिखे गये थे किन्तु उनका नामकरण दो प्रकार से किया गया है —

(१) जिनमे काव्य के सभी अंगो का विवेचन हुआ है, उनके नाम-करण मे 'कवि' या 'काव्य' शब्द का प्रयोग हुआ है जैसे—'काव्य-निर्णय', 'काव्य-मिद्धान्त', 'काव्य-सरोज', काव्य-कल्पद्रुम', 'कवि-प्रिया' आदि । (२) ऐसे ग्रन्थ जिनका लक्ष्य कोरे अलकारो का निरूपण करना था, उनके नामकरण मे भूषण, आभरण, आभूषण

१ रस मजरी—नन्ददास । २ सुन्दर कवि—सुन्दर शृंगार ।

३ कृपाराम—हिततरिगिनी । ४ केशवदास—रसिक प्रिया ।

आदि अलकार के पर्यायवाची शब्दों का प्रयोग हुआ है यथा—‘भापा-भूषण’, ‘शिवराज-भूषण’, ‘अलकार-माला’, ‘कठाभूषण’, ‘कर्णाभरण’ आदि।

उपर्युक्त दोनों वर्गों के ग्रन्थ विशुद्ध आचार्यत्व की दृष्टि से लिखे गए थे, जब कि ‘रस-रीति’ के ग्रन्थ रसिकता की शिक्षा के निमित्त। किन्तु हमारे इतिहासकारों ने इस अन्तर को ध्यान में न रखने के कारण ‘रस-रीति’ वाले ग्रन्थों में भी आचार्यत्व ढूँढने का असफल प्रयास किया है।

रीति-बद्ध शृंगार काव्य का स्वरूप—‘रस-रीति’ से सम्बन्धित ग्रन्थों में शृंगार निरूपण मुख्यतः निम्नांकित रूपों में हुआ है—

- (क) शृंगार-रस के विभिन्न अवयवों के रूप में।
- (ख) नायिका-भेदों के रूप में।
- (ग) नख-शिख वर्णन के रूप में।
- (घ) षट्-ऋतु वर्णन के रूप में।

उपर्युक्त चार विषयों में भी सबसे अधिक विस्तार नायिका-भेद को ही दिया है शेष विषयों का तो अधिकांश कवियों ने चलता-सा वर्णन कर दिया है। श्री प्रभुदयाल मिश्र, एव डॉ० राजेश्वरप्रसाद चतुर्वेदी अपने ग्रन्थों में नायिका-भेद का सागोपाग परिचय दे चुके हैं, अतः यहाँ उसका परिचयात्मक विवरण न देकर, कुछ नवीन दृष्टिकोणों से विवेचन एवं विश्लेषण-मात्र प्रस्तुत करना उचित होगा।

नायिका-भेद सम्बन्धी समूह—नायिका के विभिन्न भेदों को स्थूल-रूप से इन समूहों में वर्गीकृत किया जा सकता है—

- १ जाति के अनुसार चार भेद—पद्मिनी, चित्रिनी, शशिनी और हस्तिनी।
- २ कर्मानुसार तीन भेद—स्वकीया, परकीया और सामान्या (वेश्या)।
- ३ दशानुसार तीन भेद—गर्विता, अन्य सभोग-दुःखिता और मानवती।
- ४ अवस्थानुसार दस भेद—स्वाधीनपतिका, वासकसज्जा, उत्कठिता, अभिसारिका, विप्रलब्धा, खडिता, कलहतरिता, प्रवत्स्यपतिका, प्रोषितपतिका और आगत-पतिका।

५ गुणानुसार तीन भेद—उत्तमा, मध्यमा और अधमा।

६ वयक्रमानुसार अनेक भेद—मुग्धा, मध्या, प्रौढा आदि।

इनके अतिरिक्त देश और जाति के अनुसार भी भेद किये गए हैं।

वर्गीकरण के आधार—उपर्युक्त समूहों में से जाति अनुसार किये गए पहले वर्गीकरण में नायिका की शारीरिक विशेषताओं को, दूसरे में उसकी सामाजिक स्थिति को, तीसरे और चौथे वर्गीकरण में प्रेम मार्ग की विभिन्न परिस्थितियों को, पाँचवें में चारित्रिक गुणों को, छठवें में जीवन के विकास को, आधार बनाया गया है। इनमें नायिका के व्यक्तित्व से सम्बन्धित वर्गीकरण पहला पाँचवाँ और छठवाँ ही है शेष का सम्बन्ध बाह्य परिस्थितियों से है।

मनोवैज्ञानिक दृष्टि से विवेचना—उपर्युक्त समूहों में से जाति, कर्म, गुण, देश

तथा व्यवसाय के आधार पर किये गए वर्गीकरणों का मनोविज्ञान से विशेष सम्बन्ध नहीं है। दशानुसार एव अवस्थानुसार वर्गीकरण मे नायिका की मनोदशा पर बाह्य परिस्थितियों के प्रभाव को आधार माना गया है, जो मनोविज्ञान-सम्मत है। वयक्रमानुसार किये गए वर्गीकरण के प्रारम्भिक भेद—मुग्धा, मध्या और प्रौढा तो स्वाभाविक हैं, किन्तु आगे चलकर सूक्ष्मातिसूक्ष्म उपभेद किये गए हैं। (इनमे नायिका की १२ वर्ष से लेकर २४ वर्ष की अवस्था तक के प्रत्येक वर्ष के आधार पर अलग-अलग भेद किये गए हैं जो अनावश्यक हैं, क्योंकि सभी युवतियाँ एक ही वय मे एक जैसी मनोदशा को प्राप्त नहीं हो सकती)।

मनोवैज्ञानिक दृष्टि से नायिका भेद मे एक दोष यह है कि इसमे नारी जाति को बाह्य परिस्थितियों से सम्बद्ध रूप मे ही देखा गया है जिससे उनकी व्यक्तिगत विशिष्टताओं का सर्वथा लोप हो जाता है। एक ही अवस्था या परिस्थिति मे दो नायिकाओं की मानसिक स्थिति या गति-व्यवहार मे व्यक्तिगत दृष्टिकोण के कारण अन्तर भी हो सकता है, इसे नायिका-भेद मे भुला दिया गया है।

नायिका-भेद और रस के अवयव—नायिकाओं के जाति, वयक्रम, देश और पेशे के अनुसार किये गए भेदों मे उनका शारीरिक सौन्दर्य एव बाह्य चेष्टाओं का चित्रण होता है, अतः इनमे ये आलम्बन रूप मे उपस्थित होती है जबकि दशा और अवस्था सम्बन्धी वर्गों मे नायक के व्यवहार से प्रभावित मनोदशाओं का उद्घाटन होता है, अतः वे आश्रय रूप से चित्रित की जाती हैं। शेष वर्ग की नायिकाएँ आलम्बन और आश्रय रूप से चित्रित करने समय हावों, अनुभावों और संचारी भावों की आयोजना तथा अप्रत्यक्ष रूप से नायक के व्यक्तित्व की भी अभिव्यक्ति हो जाती है। इस प्रकार नायिका-भेद के क्षेत्र मे शृंगार रस के सभी अवयवों के समावेश के लिए स्थान है।

नायिका-भेद में प्रेम का स्वरूप—नायिका-भेद मे तत्कालीन कवियों एव आचार्यों के प्रेम सम्बन्धी आदर्श का भी प्रतिबिम्ब देखा जा सकता है। सामाजिक दृष्टिकोण मे किये गए वर्गीकरण मे प्रेमिकाओं की तीन स्थितियाँ—स्वकीया, परकीया और सामान्या सम्बन्धी, स्वीकार की गई हैं, किन्तु एक चौथी स्थिति पर जिसमे नायक और नायिका दोनों अविवाहित हों, किसी का ध्यान नहीं गया। कुछ आचार्यों ने अविवाहिता नायिका को अनूठा नाम दिया है। किन्तु उसे परकीया के भेदों के अन्तर्गत रखा गया है। यद्यपि संस्कृत काव्य की अनेक नायिकाएँ शकुन्तला, कादम्बरी, दमयन्ती आदि अनूठा स्वकीया के रूप मे चित्रित मिलती हैं, फिर भी नायिका-भेद के कवियों ने इस भेद को स्थान नहीं दिया। अनूठा की ऐसी उपेक्षा का कारण संभवतः तत्कालीन समाज मे प्रचलित बाल-विवाह प्रथा ही है। नायक-नायिकाओं को यौवनावस्था से पूर्व ही विवाह बन्धन मे बाँध दिया जाता था। अतः ऐसी स्थिति मे अविवाहित नायक-नायिकाओं का स्वतन्त्र-प्रेम-व्यवहार चलना संभव नहीं था।

अब स्वकीया के उप-भेदों पर भी दृष्टिपात कीजिये। उसके तीन प्रमुख भेद—मुग्धा, मध्या, प्रौढा और फिर उनके भी अवान्तर भेद अकुरित यौवना, उन्नत कामा, सुरति विचित्रा, उद्भट यौवना, मदनमत्ता, रति कोविदा—आदि यही सूचित करते

है कि इन कवियों की दृष्टि में दाम्पत्य जीवन केवल रति-क्रीडा मात्र तक सीमित था। प्रेम भाव की न्यूनता या अधिकता की दृष्टि से या व्यक्तित्व की अन्य विशेषताओं के आधार पर भी पत्नियों का वर्गीकरण करने की बात इन्हें नहीं सूझती। हाँ, एक ऐसा वर्गीकरण अवश्य किया गया है, जिसके अनुसार जो अपने पति को पर स्त्री में रत देखकर भी अप्रसन्न नहीं होती, वह उत्तमा है, जो मान करती है वह मध्यमा है और जो पूरी तरह कलह करने पर उतारू हो जाती है वह अधमा है। भला वह पत्नी ही क्या जो पति के आनन्द-भोग में बाधक सिद्ध हो।

स्वकीया के अन्य भेद मानवती, दडिता, अन्य सभोग-दु खिता कलहातरिता आदि भी तत्कालीन पुरुष की विलासिता और नारी की हीन-दशा के परिचायक हैं।

परकीया के उपभेद—इन कवियों ने सबसे अधिक विस्तार परकीया के भेदों का किया है। ऊँचा परकीया के दो मौलिक भेद, असाध्या और सुख-साध्या किये गए हैं। सुख-साध्या के सभी दस भेद वृद्ध-वधू, बाल-वधू आदि हैं। मुख-साधना शब्द का ही अर्थ है जिसे सरलतापूर्वक फुसलाया जा सके। इसका अर्थ है—ये नायिकाएँ स्वाभाविक प्रेम की प्रेरणा से नायक में अनुरक्त नहीं होती थी अपितु नायक इनकी परिस्थिति से लाभ उठाकर इन्हें अपनी काम-तृप्ति का साधन बनाता था ऐसी स्थिति में सच्चे प्रेम की तो कल्पना भी नहीं की जा सकती।

परकीया के अन्य भेद भी नायिका की हीन स्थिति को ही व्यक्त करते हैं। नायक के सकेत पर वह अभिसारिका का रूप धारण करती है, वासकसज्जा के रूप में सकेत स्थल पर नायक की दीर्घ प्रतीक्षा करती है, किन्तु कुछ दिनों के रस-पान के अनन्तर रसिक भ्रमर किसी और में अनुरक्त हो जाता है और फलस्वरूप उसे निरागा विप्रलब्धा तक के वेष में घर लौटना पड़ता है।

इसी प्रकार निवास स्थान और पेशे के अनुसार किये गए परकीया सम्बन्धी भेद भी पुरुष वर्ग की अति रसिकता के परिचायक हैं। अन्यथा मालिन, धोविन, तेलिन आदि का व्यवसाय चाहे कुछ भी हो अपने-अपने घर में तो वे स्वकीयाएँ ही हैं।

वस्तुतः नायिका-भेद में हम जिस शृंगारिकता के दर्शन करते हैं वह सर्वथा कामुकता और रसिकता से ही ओत-प्रोत है, उसमें पुरुषों की काम-लोलुपता एवं वचकता, नारी की परवशता और दीनता, दाम्पत्य जीवन की विषमता और बाह्य सामाजिक जीवन की गर्हितावस्था का दर्शन होता है। प्रेम-भावना को ध्यान में रखकर किया गया वर्गीकरण केवल एक रसलीन का—कामवती, अनुरागिनी, प्रेमासक्ता—मिलता है किन्तु इसे अन्य कवियों ने स्वीकार नहीं किया।

नायिका-भेद का मूल उद्गम-स्रोत—नायिका-भेद की परम्परा के मूल उद्गम-स्रोत पर विचार करते हुए डॉ० राजेश्वरप्रसाद चतुर्वेदी ने अपने प्रबन्ध में 'नाट्य-शास्त्र' के रचयिता भरतमुनि को इसका आदि प्रवर्तक बताया है तथा अभिनय को ही नायिका भेद की उत्पत्ति का प्रेरक कारण सिद्ध करने का प्रयास किया है।^१ किन्तु उनका यह मत

स्वीकार्य नहीं है । नायिका-भेद की उत्पत्ति का मूल कारण अभिनय नहीं अपितु काम-शास्त्रीय विश्लेषण है तथा इसकी परम्परा का प्रवर्तन काम-शास्त्रीय ग्रन्थों में नाट्य शास्त्र की रचना से बहुत पूर्व हो चुका था । इस सम्बन्ध में निम्नलिखित तथ्य विचारणीय है —

(क) वात्स्यायन के कामसूत्र का रचनाकाल स्वयं डॉ० राजेश्वरप्रसाद ने चन्द्रगुप्त का शासनकाल कल्याब्द २३२२ (ई० पू० ३२४-३००) स्वीकार किया है।^१ जबकि भरत का नाट्य-शास्त्र प्रथम शताब्दी से पूर्व का नहीं माना जाता । जो विद्वान् दोनों ही ग्रन्थों को बाद की रचना मानते हैं वे भी 'काम-सूत्र' को 'नाट्य-शास्त्र' से पूर्व रचित मानते हैं ।

(ख) वात्स्यायन ने अपने पूर्व के आचार्यों के मतों का उल्लेख करते हुए आचार्य चारायण कृत नायिका के पाँच भेदों, सुवर्ण नाम के छ भेदों, धोटकमुख के सात भेदों की आलोचना की है । इससे सिद्ध होता है कि नायिका-भेद की परम्परा वात्स्यायन से भी बहुत पूर्व प्रचलित हो चुकी थी ।

(ग) जहाँ वात्स्यायन ने नायिका भेद सम्बन्धी अन्य आचार्यों के मतों का उल्लेख किया है वहाँ वे भरत के नायिका-भेद के सम्बन्ध में मौन हैं । यदि भरत का नाट्य-शास्त्र पहले निर्मित हो चुका होता तो वे उसका उल्लेख अवश्य करते परन्तु इसके विपरीत 'भरत-मुनि' ने अपने ग्रन्थ में 'काम-सूत्र' का स्पष्ट उल्लेख किया है।^२

(घ) भरत मुनिका नायिका-भेद काम-सूत्रसे बहुत अधिक विकसित एवं वाद का है, यह दोनों की तुलना से सिद्ध हो जाता है । वात्स्यायन ने नायिका के कुल आठ भेद किये हैं जबकि भरत के नाट्य-शास्त्र में इनकी संख्या ७२ तक पहुँच गई है । भरत-मुनि द्वारा अवस्थानुसार किये गए आठ भेदों में तो वात्स्यायन खडिता और अभिसारिका से ही परिचित हैं, शेष भेद बाद के विकसित हैं । वात्स्यायन ने अविवाहित कन्या को नायिका-भेद में सर्वोपरि स्थान दिया है, किन्तु भरत ने इसकी उपेक्षा कर दी है, इसका कारण भी परवर्ती युग में बाल-विवाह का प्रचलन हो जाना था । जहाँ पूर्व युग के स्मृतिकारों में मनु जैसे भी उपयुक्त वर के न मिलने पर कन्या को दीर्घकाल तक अविवाहित रखने की आज्ञा देते हैं वहाँ याज्ञवल्क्य, नारद आदि परवर्ती स्मृतिकार हर स्थिति में कन्या का विवाह ऋतु-काल से पूर्व ही कर देने का आदेश देते हैं ।

उपर्युक्त तथ्यों के आधार पर निःसंकोच रूप से कहा जा सकता है कि 'काम-सूत्र', 'नाट्य-शास्त्र' से पूर्व रचित है तथा नायिका-भेद परम्परा का मूल स्रोत काम-शास्त्रीय ग्रन्थ है जिनसे भरत-मुनि ने भी लाभ उठाया ।

नायिका-भेद सम्बन्धी सामग्री के मूल आधार हिन्दी के कवियों ने नायिका-भेद के विवेचन एवं वर्णन में मुख्यतः इन ग्रन्थों से सहायता ली है —

१. रीतिकालीन कविता और शृंगार रस का विवेचन, पृ० ११०

२ उपचार विधि सम्यक् काम सूत्र समुत्थितम् ।

—नाट्य-शास्त्र । २४।१४२ ।

१—संस्कृत के काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थों से जिनमें नाट्य-शास्त्र (भरत-मुनि), दश रूपक (धनजय), साहित्य दर्पण (विश्वनाथ), रस मजरी (भानुदत्त) आदि मुख्य हैं।

२—काम-शास्त्रीय ग्रन्थ जिनमें 'काम-सूत्र' प्रमुख है।

३—संस्कृत की काव्य रचनाएँ—गीत गोविन्द, 'अमरु शतक' आदि।

हिन्दी के रीतिबद्ध शृंगारी कवि उपर्युक्त ग्रन्थों के कितने ऋणी हैं इसकी सम्यक परीक्षा करने के लिए आधार-भूत ग्रन्थों का तुलनात्मक अध्ययन करना उचित होगा।

(क) संस्कृत के काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थ—हिन्दी कवियों के नायिका भेदों में से कर्मानुसार, दशानुसार, अवस्थानुसार, गणनानुसार और वय क्रमानुसार किया गया वर्गीकरण, 'साहित्य-दर्पण' और 'रस-मजरी' में मिल जाता है। इन वर्गों के अवान्तर भेद भी इन ग्रन्थों में मिल जाते हैं।

वस्तुतः हिन्दी कवियों ने संस्कृत आचार्यों की नायिका भेद सम्बन्धी समस्त सामग्री ज्यों की त्यों ग्रहण कर ली है उसमें उन्होंने या तो कोई परिवर्तन किया ही नहीं और यदि कोई किया भी तो वह महत्त्वपूर्ण नहीं है। संस्कृत आचार्यों एवं हिन्दी कवियों के प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण में भी पर्याप्त साम्य है। दोनों के ही वर्गीकरण में कामुकता एवं नायिका की बाह्य परिस्थितियों का प्राधान्य है, अविवाहित नायिका एवं सामान्या की उपेक्षा भी दोनों ने ही समान रूप से की है। यदि इसमें कोई भेद है तो यही कि संस्कृत लेखकों का मुख्य उद्देश्य आचार्यत्व होने के कारण उन्होंने दूसरे कवियों के उदाहरण उद्धृत किए हैं जबकि हिन्दी कवियों का लक्ष्य काव्य-रचना होने के कारण उदाहरणों की रचना उन्होंने स्वयं की है।

(ख) कामसूत्र से तुलना—हिन्दी कवियों का जाति अनुसार, देशानुसार और व्यवसायानुसार किया गया वर्गीकरण संस्कृत आचार्यों की रचनाओं में नहीं मिलता। इन वर्गीकरणों के मूलधार काम शास्त्रीय ग्रन्थ है। जाति अनुसार पद्मिनी, हस्तिनी, चित्रिनी आदि वाला वर्गीकरण 'कामसूत्र' में तो नहीं मिलता किन्तु परवर्ती काम शास्त्रीय ग्रन्थों 'रति-रहस्य' (कोक-शास्त्र) आदि में प्रचलित है। 'कामसूत्र' के द्वितीय अधिकरण के पाँचवें अध्याय में 'वेश्या-उपचार' प्रसंग के अन्तर्गत मध्य देश वाल्हीक, आवन्तिक, मालव्य सिन्धु, लाटदेश, कौशल आदि प्रदेशों की विशेषताओं का अलग-अलग वर्णन किया है, अतः हिन्दी कवियों के देशानुसार वर्गीकरण का मूलधार यही कहा जा सकता है। व्यवसाय के आधार पर नायिकाओं का वर्गीकरण 'काम-सूत्र' में नहीं मिलता, किन्तु विभिन्न वर्ण, जाति एवं व्यवसाय वाली दूतिकाओं का वर्णन उसमें है। अतः इस प्रकार के वर्गीकरण की प्रेरणा भी सम्भवतः हिन्दी कवियों को यही से मिली होगी। रसलीन ने ऊढा, परकीया के दो भेद असाध्या एवं सुखसाध्या किए हैं जो संस्कृत काव्य ग्रन्थों में नहीं मिलते। 'काम-सूत्र' के पाँचवें अधिकरण के पहले अध्याय में परकीयाओं के दो भेद दुर्लभ और अयत्न-साध्या करते हुए प्रत्येक के २५-२५ उपभेद किये गए हैं जिनमें रसलीन के सारे भेद मिल जाते हैं।

यद्यपि 'काम-सूत्र' से हिन्दी कवियों ने बहुत कुछ सहायता ली है किन्तु फिर भी

दोनो मे पर्याप्त वैषम्य है । जहाँ काम-सूत्रकार ने अविवाहित नायिका का सूक्ष्मातिसूक्ष्म विवेचन किया है, हिन्दी कवियों ने उसकी अपेक्षा करदी है । काम-सूत्रकार का शृंगार सम्बन्धी दृष्टिकोण भी हिन्दी कवियों की अपेक्षा बहुत अधिक व्यापक है । साधारणतः लोग 'काम-सूत्र' का उद्देश्य स्थूल मिलन की शिक्षा देना मात्र समझते हैं किन्तु वात्स्यायन का लक्ष्य सूक्ष्म हार्दिक मिलन का रहस्य समझना ही है । वहाँ यदि शारीरिकता है भी तो वह मानसिकता की पूर्ति के लिए है । एक ओर उसने विवाह का आधार प्रेम को बताया है तो दूसरी ओर वेश्याओं तक का वर्गीकरण प्रेम-भावना के आधार पर किया गया है, जैसे 'एक निष्ठ प्रेम' वाली बहुतों से प्रेम करने वाली और किसी से भी प्रेम न रखने वाली । इसके अनिरिक्त वात्स्यायन ने प्रेम के भी सात भेद रागवद, आहार्य राग, कृत्रिम प्रेम, व्यवहित, पोटारत, खलरत और नियन्त्रित—किये हैं जिनके आधार पर हिन्दी कवि नायिका भेद निरूपण कर सकते थे पर ऐसा लगता है, काम-सूत्र से भी इन कवियों ने कामुकता को ही ग्रहण किया, उसके प्रेम सम्बन्धी पक्ष की ओर इनका ध्यान नहीं गया ।

वात्स्यायन के दृष्टिकोण से हिन्दी कवियों का एक मौलिक भेद यह भी है कि जहाँ 'काम-सूत्र' में नायिका की शारीरिक एवं मानसिक तुष्टि को सर्वोपरि लक्ष्य माना गया है, वहाँ हिन्दी कवियों के लिए वह उपभोग्य मात्र रह गई है । वात्स्यायन वेश्याओं और कुलटाओं तक के साथ शिष्ट एवं सम्मान-पूर्ण व्यवहार की शिक्षा देते हैं । कभी प्रेमिकाओं को विप्रलब्धा भी बनना पड़ेगा, इसकी तो काम-सूत्रकार संभवतः कल्पना भी नहीं कर सकते थे ।

वस्तुतः 'काम-सूत्र' में मौर्य युग की उस संस्कृति और सम्यता का प्रतिबिम्ब है जिसमें भारतीय नारी का ऐसा पतन नहीं हुआ था कि वह पुरुष की भोग सामग्री मात्र रह जाय । हिन्दी कवि यदि अपने युग प्रभाव से ऊँचे उठकर काम-सूत्र से ही प्रेम तत्त्व ग्रहण करना चाहते तो कर सकते थे, किन्तु उन्होंने ऐसा नहीं किया ।

(ग) जयदेव और हिन्दी कवि—अब तक जिस प्रभाव की चर्चा की गई है वह हिन्दी कवियों के नायिका-भेद के सैद्धान्तिक पक्ष से ही सम्बन्धित है, उसके व्यावहारिक पक्ष या काव्यमय उदाहरणों से नहीं । इस दूसरे पक्ष पर प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से जयदेव का बहुत अधिक प्रभाव है । जयदेव की ये प्रवृत्तियाँ हिन्दी नायिका-भेद में मिलती हैं—

१—धार्मिकता के वातावरण में रसिकता की तुष्टि ।

२—राधाकृष्ण को नायिका और नायक के रूप में उपस्थित करना ।

३—शास्त्रीय लक्षणों का उल्लेख करना ।

४—काम-शास्त्र और काव्य-शास्त्र के नियमों का पालन ।

५—मुक्तक-शैली ।

गीत गोविन्द से हिन्दी कवियों का थोड़ा वैषम्य भी है । गीत गोविन्द में नायिका भेद का निरूपण एक ऐसे क्रम से किया गया है जिससे सारा काव्य कथावस्तु के सूक्ष्म तन्तु में आवद्ध रहता है । दूसरे जयदेव ने गीत शैली को अपनाया, जबकि रीतिबद्ध

कवियों ने कवित्त और सवैया में काव्य रचना की। स्थूल शारीरिकता एवं अश्लीलता की दृष्टि से हिन्दी कवि जयदेव की अपेक्षा अधिक सयत् हैं।

(घ) अमरुक शतक और हिन्दी कवि—केशव, मतिराम, पद्माकर, दास विहारी आदि कवियों की रचनाओं में अनेक ऐसे छन्द मिलते हैं जो 'अमरुक शतक' के आधार पर रचित हैं। 'अमरुक शतक' के श्लोको की टीका के साथ-साथ उद्धृत किए हैं (देखिए बम्बई संस्करण)। अतः इसमें कोई सन्देह नहीं इस युग के कवियों पर अमरुक शतक का पर्याप्त प्रभाव पड़ा होगा। प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण में अति रसिकता का समावेश है। दूसरे, संस्कृत साहित्य में अमरुक सम्भवतः पहला कवि है जिसने शृंगार सम्बन्धी दृश्यों की आयोजना के लिए देवी-देवताओं, राजाओं और विदूषकों को भूलकर सामान्य जीवन में होनेवाली रात-दिन की घटनाओं से सामग्री ढूँढी। यद्यपि अमरुक अपने काव्य में एक व्यभिचारी नायक के रूप में उपस्थित होता है, तथा सदैव ही अपनी पत्नी से छल-कपट करता है, वह अपने कृत्यों को पाठक के सम्मुख निस्सकोच रूप में खोलकर रख देता है। हिन्दी कवियों के शृंगार का नायक अमरुक की ही कोटि का है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि इन कवियों को गार्हस्थ्य जीवन के दृश्यों से ही काव्य-सामग्री ढूँढने की प्रेरणा बहुत कुछ अमरुक से ही मिली होगी। हाँ, इतना अवश्य है कि इनमें अमरुक का सा साहस न होने के कारण वे अपनी अनुभूतियों को भी किसी अन्य नायक से सम्बन्धित बताकर चित्रित करते हैं। वस्तुतः हिन्दी के रीतिबद्ध कवियों के शृंगार वर्णन में जयदेव और अमरुक की विशेषताओं का अद्भुत सम्मिश्रण मिलता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि रीतिबद्ध कवियों ने अपनी काव्य सामग्री जुटाने के लिए संस्कृत के 'काम-शास्त्रों', 'काव्य-शास्त्रों' और 'काव्य-ग्रन्थों' से बहुत-कुछ ऋण लिया, फिर भी यह न समझना चाहिए कि हिन्दी कवियों ने जो कुछ लिखा है वह संस्कृत साहित्य का ही पिष्टपेषण मात्र है। यह ठीक है कि ईंट, चूना, गारा, लकड़ी आदि सब कुछ हिन्दी कवियों ने संस्कृत से उधार लिया है, किन्तु उसमें अपनी कला-कारिता का योग देकर जैसा काव्य-भवन इन्होंने तैयार किया वह अपूर्व है। यह तथ्य इस बात का भी द्योतक है कि रीतिबद्ध कवि काव्य-रचना करने से पूर्व प्राचीन काव्य का व्यापक अध्ययन करते थे। यह बात उनके महत्त्व को बढ़ाने वाली सिद्ध होती है। संस्कृत के प्रबन्ध नाटक, गद्य मुक्तक आदि अनेक प्रकार के काव्य रूप सुप्राप्य थे किन्तु इन कवियों ने केवल एक मुक्तक को ही चुना। संस्कृत में आचार्यत्व और काव्य रचना के क्षेत्र भिन्न-भिन्न थे, पर इन्होंने दोनों को मिलाकर एक कर दिया। अमरुक की रसिकता को हिन्दी कवियों ने आत्मसात कर लिया, फिर भी उन्होंने अमरुक की भाँति धार्मिकता एवं देवी-देवताओं का स्पष्ट विरोध नहीं किया, प्रत्युत राधा-कृष्ण की भक्ति के आवरण को स्वीकार किया है। जयदेव की सब विशेषताओं को ग्रहण करते हुए भी उनकी मधुर गीति शैली को इन्होंने ठुकरा दिया। ये तथ्य इस बात के प्रमाण हैं कि हिन्दी कवियों ने जो कुछ भी लिखा वह संस्कृत के काव्य का अन्धानुकरण मात्र नहीं है। उसमें उनकी रचि, प्रतिभा और अनुभूति तथा उनके युग की प्रवृत्तियों का पूरा योग है।

रीति-काव्य में शृंगारिकता

डॉ० नगेन्द्र

शृंगारिकता के कारण—रीति-काव्य की दूसरी प्रधान प्रवृत्ति है शृंगारिकता । उसे तो वास्तव में रीति-काव्य की स्नायुओं में बहने वाली रक्त-धारा कहना चाहिए, क्योंकि इस बृहद् युग की कविता का नवदशांग से भी अधिक शृंगार प्रधान है । शृंगार की इस अतिशयता को तात्कालिक सामाजिक परिस्थिति और परम्परागत साहित्यिक प्रभावों के प्रकाश में अत्यन्त सरलता से समझा भी जा सकता है । भारतीय इतिहास में यह घोर अधःपतन का युग था—मुसलमानों का जीवन तो ऐहिक शक्ति और सुख के अतिचार के कारण जर्जर हो गया था और हिन्दू-जीवन पराभव से जीर्ण था । भक्ति-युग में हिन्दुओं को केवल राजनीतिक पराभव ही सहना पड़ा था, आर्थिक स्थिति अधिक चिन्ताजनक नहीं थी । इसके अतिरिक्त उस समय के लोक-नायक महात्माओं ने आध्यात्मिक विश्वासी को ऐसा मार्गलिक प्रकाश विकीर्ण कर दिया था कि हिन्दुओं ने सब कुछ खोकर भी जीवन का उत्साह नहीं खोया था । परन्तु रीति-काल तक आते-आते आर्थिक स्थिति भी सर्वथा अष्ट हो गई थी, और वह आध्यात्मिक प्रकाश भी विलुप्त हो चुका था । अब जीवन को न तो स्वस्थ बाह्य अभिव्यक्ति का ही अवसर था और न सूक्ष्म आन्तरिक आध्यात्मिक अभिव्यक्ति का ही । उसकी समस्त प्रवृत्तियाँ घर की चहार-दीवारी में ही सीमित रह गई । घर में जो कुछ कृत्रिम अथवा अकृत्रिम उपकरण सम्भव थे, उनको जुटाकर लोग जीवन का निर्वाह कर रहे थे । निदान विलास की सरिता दोनों कूलों को तोड़कर बह रही थी । विलास का केन्द्र-बिन्दु थी नारी जिसके चारों ओर अनेक कृत्रिम उपकरण एकत्र थे । इन सबके विस्तृत विवरण के लिए रीति-काल की सामाजिक पृष्ठभूमि में उद्धृत वर्णन्यर का उद्धरण पर्याप्त होगा । आखिर जीवन को आत्मरक्षण के लिए अभिव्यक्ति चाहिए । इस युग में वह अभिव्यक्ति केवल घर के भीतर ही सम्भव थी जहाँ उसकी समस्त आकांक्षाएँ नारी के शरीर के चारों ओर ही मँडरा सकती थी । पराभव के और भी युग भारतीय जीवन में आए, पर उन सभी में काम की ऐसी सार्वभौम उपासना नहीं हुई । कारण यह था कि उन युगों में नैतिक आदर्श

दृढ और कठोर थे, जो इस प्रवृत्ति के प्रतिकूल पड़ते थे। परन्तु रीति-काल में कृष्ण-भक्ति की परम्परा से नैतिक अनुमति भी एक प्रकार से इसे प्राप्त हो गई थी। अतएव अब किसी प्रकार के अप्राकृतिक सकोच अथवा दमन की आवश्यकता भी नहीं पड़ी। काम की उपासना जीवन के स्वीकृत सत्य के रूप में होती थी। वातावरण के अतिरिक्त साहित्यिक परम्पराएँ और प्रभाव भी इसके अनुकूल थे। फारसी संस्कृति और साहित्य की शृंगारिकता अब तक भारतीय संस्कृति में घुल-मिलकर उसका एक अंग बन गई थी। वह नागरिकता का एक प्रधान अलंकार थी, अतएव इसका प्रभाव चेतन और अचेतन दोनों रूपों में हिन्दी कविता पर पड़ रहा था। तीसरे, संस्कृत और प्राकृत-काव्य की जो परम्परा रीति-काव्य को उत्तराधिकार में मिली वह भी एकान्त शृंगारिक ही थी। ऐसे सामाजिक वातावरण और साहित्यिक प्रभावों में पल्लवित और पुष्पित होने वाली रीति-कविता यदि अतिशय शृंगारिकता से अभिभूत है, तो इसमें आश्चर्य ही क्या ?

शृंगारिकता का स्वरूप—नैतिक आदर्शों की अनुमति होने के कारण रीति-काल में काम-वृत्ति को अभिव्यक्ति के लिए पूर्ण स्वच्छन्दता थी। अतएव रीति-काव्य की शृंगारिकता में अप्राकृतिक गोपन अथवा दमन से उत्पन्न ग्रन्थियाँ नहीं हैं। उसमें स्वीकृत रूप से शरीर-सुख की साधना है, जिसमें न आध्यात्मिकता का आरोप है, न वासना के उन्नयन अथवा प्रेम को अतीन्द्रिय रूप देने का उचित-अनुचित प्रयत्न। जीवन की वृत्तियाँ उच्चतर सामाजिक अभिव्यक्ति से चाहे वंचित रही हों, परन्तु शृंगारिक कुठाओं से मुक्त थी। इसी कारण इस युग की शृंगारिकता में प्रेम की एकनिष्ठता न होकर विलास की रसिकता ही प्रायः मिलती है। और उसमें भी सूक्ष्म आन्तरिकता की अपेक्षा स्थूल शारीरिकता का प्राधान्य है। प्रेम भावना-प्रधान एवं एकोन्मुखी होता है, विलास या रसिकता उपभोग-प्रधान एवं एकोन्मुखी होती है। तभी तो प्रेम में तीव्रता होती है, रसिकता में केवल तरलता। रीतिकाल के प्रतिनिधि कवि विहारी, मतिराम, पद्माकर रसिक ही थे, प्रेमी नहीं। कहने की आवश्यकता नहीं कि इनकी रसिकता या सौन्दर्य-भावना भी बहिरंग ही थी। इन रसिकों की दृष्टि प्रायः शरीर पर ही अटक रही थी, मन के सूक्ष्म सौन्दर्य तक कम ही पहुँच पाती थी, और आत्मा का सात्त्विक सौन्दर्य तो उसकी परिधि से बाहर था ही। अतएव इनकी सौन्दर्य-भावना के विलकुल विपरीत-विषयीगत न होकर प्रधानतः विषयगत ही थी। परन्तु जहाँ तक रूप, अर्थात् विषयगत सौन्दर्य का सम्बन्ध था वहाँ इन नयनों की प्यास अमिट थी। वास्तव में, इन कवियों से अधिक रूप पर रीझने की आदत और किसमें हो सकती थी। एक ओर विहारी जैसे सूक्ष्मदर्शी कवि की निगाह सौन्दर्य के बारीक-से-बारीक संकेत को पकड़ सकती थी, तो दूसरी ओर मतिराम, देव, घनानन्द पद्माकर जैसे रस-सिद्ध कवियों की तो सम्पूर्ण चेतना ही जैसे रूप के पर्व में ऐन्द्रिय आनन्द का पान करके उत्सव मनाने लगती थी। नयनोत्सव का ऐसा रंग विद्यापति को छोड़कर प्राचीन साहित्य में अन्यत्र दुर्लभ ही है—

मतिराम

होत रहै मन यों मतिराम, कहूँ बन जाय बडौ तप कीजै ।

है बनमाल हिये लगिये अरु, हूँ मुरली अधरा-रस पीजै ॥

(रसराज)

देव—

घार में घाय-धँसी निरधार हूँ, जाय फँसी उकसों न उधेरी ।

री ! अगराय गिरीं गहरी, गहि फेरि फिरी न, धिरी नहिं घेरी ॥

देव कछू अपनो बस ना, रस-लालच लाल चितै भई चेरी ।

वेगि ही बूढ़ि गई पखियाँ, अखियाँ मधु की मँखियाँ भई मेरी ॥

(प्रेमचन्द्रिका)

घनानन्द—

झलकै अति सुन्दर आनन गौर, छके दृग राजत काननि छवै ।

हसि बोलनि में छबि-फूलनि की, वरषा उर ऊपर जात है स्वै ॥

लट लोल कपोल कलोल करै कलकठ बनी जलजावली हूँ ।

अग-अग तरंग उठै दुति की परिहै मनौ रूप अबे घर चवै ॥

(सुजान-सागर)

पद्माकर—

पैरै जहाँ ही जहाँ वह बाल, तहाँ तहाँ ताल में होत त्रिबेनी ।

(जगद्विनोद)

शृगार का गार्हस्थिक रूप—इस शृगारिकता के विषय मे दूसरी बात यह है कि इसका स्वरूप प्रायः सर्वत्र ही गार्हस्थिक है। इसका कारण यह है कि रीति-काव्य भारतीय शृगार-परम्परा का ही स्वाभाविक विकास है। उस पर बाह्य प्रभाव बहुत कुछ पडा ज़रूर, लेकिन उलके मूल तत्त्व सर्वदा भारतीय ही रहे। भारतीय शृगार-परम्परा का इतिहास साक्षी है कि वह पूर्वानुराग, सयोग, प्रवास करण, विप्रलम्भ सभी दशाओ मे अपने गार्हस्थ-तत्त्व को बनाए रहा है—यहाँ तक कि वन्य जीवन की स्वच्छन्दता मे भी उसकी गार्हस्थिकता नष्ट नहीं हुई। इसी परम्परा मे होने के कारण रीति-कविता का शृगार दरवारी प्रभाव मे रहते हुए भी अपन सहज स्वरूप बनाए रहा। उसमे नागरिकता तो आई परन्तु दरवारी-वेश्या-विलास अथवा बाजारी हुस्न-परस्ती की वृ नहीं आ पाई—यद्यपि एक-एक राजा या रईस के यहाँ अनेक वेश्याएँ थी, पातुरे रहती थी। केशव के आश्रयदाता इन्द्रजीत सिंह के यहाँ छ वेश्याएँ तो नियमित रूप से थी—अनियमित रूप से आने-जाने वाली तो न जाने कितनी होगी, परन्तु फिर भी उनके आश्रित कवि स्वकीया-प्रेम का ही माहात्म्य-गान करते रहे। उन्होने परकीया के नेह तक को निरुत्साहित किया। गणिका की तो बात ही क्या।

पात्र मुख्य सिंगार को सुद्ध स्वकीया नारि ।

पर-रस चाहै परकिया तजै आपु गुन गोत ।
 आपु औटि खोया मिलै खात दूध-फल होत ॥
 काची प्रीति कुचालि की बिना नेह रस-रीति ।
 मार-रग मारू-सही बारू की-सी भीति ॥
 (देव, प्रेम-चन्द्रिका)

गणिका के प्रेम को उन्होंने स्पष्ट रूप से रसाभास माना, और अत्यन्त अरुचि के साथ उसका वर्णन किया । 'प्रेम-हीन त्रिया वेश्या, है शृंगाराभास' । इसी धर्म-संकट से बचने के लिए बेचारे दास को घर में रखी हुई परकीयाओं—अथवा गणिकाओं को स्वकीयात्व का फतवा देना पड़ा । परिणामस्वरूप यह शृंगार-विलास उच्छृंखल होते हुए भी गार्हस्थिक वातावरण से बाहर कभी नहीं हुआ—कुल और गील की छाया उस पर किसी-न-किसी रूप में सदैव रही । और इसीलिए तो इसमें अभिसारिका के एक-आध रूप को छोड़कर रोमानी साहसिकता का भी प्रायः सर्वत्र ही अभाव मिलता है । परकीया की प्राप्ति भी यहाँ दूती दासी आदि की सहायता से सर्वथा घरेलू रीति से ही होती है । न यहाँ किसी अर्जुन को मत्स्य भेदकर अपने शौर्य का परिचय देना पड़ता है, न किसी पृथ्वीराज को युद्ध में विजय प्राप्त करनी पड़ती है, और न किसी मजनू को सहारा की खाक छाननी पड़ती है । रोमानी प्रेम की असाधारणता जो एक ओर बलिदान और साहसिकता पर आश्रित होती है, दूसरी ओर एक अलौकिक आदर्शवादिता पर, रीतिकाल के शृंगार में अप्राप्य है । उपभोग-प्रधान होने से उसमें बलिदान की गभीरता और साहसिकता की शक्ति नहीं है, और न उसके धरातल को उदात्त करने वाली आदर्शवादिता ही है ।

नारी के प्रति दृष्टिकोण—हम कह चुके हैं कि रीति-कविता शुद्ध सामन्तीय वातावरण की सृष्टि है—स्वभावतः रीतिकालीन कवियों का नारी के प्रति दृष्टिकोण भी सर्वथा सामन्तीय है जिसके अनुसार वह समाज की एक चेतन इकाई न होकर बहुत-कुछ जीवन का एक उपकरण-मात्र है ।

सुधा-कामवश गत युग ने पशु-बल से कर जन-शासित,
 जीवन के उपकरण-सदृश नारी भी कर ली अधिकृत ।
 (पन्त)

यह शृंगार, एक चेतन व्यक्ति का दूसरे चेतन व्यक्ति के प्रति सक्रिय आकर्षण, वास्तव में कम है—व्यक्ति का एक सुन्दर उपभोग्य वस्तु के प्रति निष्क्रिय आकर्षण अधिक है । यह ठीक है कि रस-प्रसंगों में नारी भी कम सक्रिय नहीं दिखाई गई । एक प्रकार से वह पुरुष की अपेक्षा अधिक सक्रिय है—पुरुष को हम प्रायः उसके चरणों पर सिर रखते हुए देखते हैं, परन्तु इस सबका अर्थ फिर भी यह नहीं होता कि रीति-युग की नारी का कोई स्वतन्त्र प्रेरक अस्तित्व है । उसकी समस्त सक्रियता—सभी चेष्टाएँ वास्तव में उसकी उपभोग्यता में श्री-वृद्धि करने के ही निमित्त प्रदर्शित की गई हैं—उनको इसीलिए तो नायिका के अलंकार के अन्तर्गत परिगणित किया गया है । नारी के व्यक्तित्व—उसके प्रेम-विरह, सुख-दुःख, हाव-भाव, लीला विलास का एक ही उद्देश्य

है, उसके आकर्षण को समृद्ध करते हुए उसको अधिक-से-अधिक उपभोग्य बना देना । इसीलिए तो उसमे व्यक्ति की व्यक्ति के प्रति एकनिष्ठता नहीं है । नायिका-भेद का विस्तार नारी के भोग्य रूपों का विस्तार ही तो है—रीतिकाल के पुरुष को नारी-विशेष की वैयक्तिक सत्ता से प्रेम नहीं था—उसके नारीत्व से ही प्रेम था । देव ने निस्सकोच रूप से स्वीकृत किया है ।

काम अन्धकारी जगत, लखे न रूप कुरूप ।
हाथ लिए डोलत फिरै, कामिनि छरी अनूप ॥
तार्त कामिनि एक ही, कहन चुनन को भेद ।
राजै पागै प्रेम रस, खेदे मन के खेद ॥
रञ्जी राम संग भीलनी, जदुपति सग अहीरि ।
प्रबल सदा बनवासिनी, नवल नागरिन पीरि ॥
कौन गनै पुर, बन, नगर, कामिनि एकै रीति ।
देखत हरै विवेक कौं, चित्त हरै करि प्रीति ॥
(रस-विलास)

उपर्युक्त उद्धरण ही यह कहने का अवकाश नहीं देता कि रीतिकाल के कवि के मन मे नारी के प्रति कितना आदर-भाव था । उसके व्यक्तित्व का गौरव पुरुष के सुख-भोग के साधन से अधिक और क्या था । इसीलिए परिस्थिति बदलते ही ये लोग दूसरी ही माँस मे उसकी छवि को छाया ग्राहिणी अथवा विवेक को हरने वाली कहने से नहीं चूकते थे । नारी का सामाजिक अस्तित्व तो इनकी दृष्टि मे कुछ था ही नहीं । गृहस्थ-जीवन के अन्तर्गत भी सुख-दुखों की समभोक्ता सहचरी, माता, बहन, पुत्री, मित्र, सचिव आदि उसके अन्य महत्त्वपूर्ण रूप हो सकते थे—परन्तु उनकी स्वीकृति भी इनमे नहीं है । उसकी सात्त्विकता स्वकीया की 'कुल-कानि' से, उसका आत्माभिमान खडिता की मान-दशा से, और उसकी बौद्धिक गक्तियाँ विदग्धा की चातुरी से आगे नहीं जा सकती थी ।

रीति-काव्य की शृगारिकता का स्वरूप-विश्लेषण करने पर ये निष्कर्ष निकलने हैं—

१ उसका मूलाधार रसिकता है, प्रेम नहीं । यह रसिकता शुद्ध ऐन्द्रिय, अतएव उपभोग-प्रधान है । उसमे पार्थिव एव ऐन्द्रिय सौन्दर्य के आकर्षण की स्पष्ट स्वीकृति है—किसी प्रकार के अपार्थिव अथवा अतीन्द्रिय सौन्दर्य के रहस्य-संकेत नहीं ।

२ इसीलिए वासना को उसमे अपने प्राकृतिक रूप मे ग्रहण करते हुए उसी की तुष्टि को निश्छल रीति से प्रेम-रूप मे स्वीकार किया गया है—उसको न आध्यात्मिक रूप देने का प्रयत्न किया गया है, न उदात्त और परिष्कृत करने का ।

३ यह शृगार उपभोग-प्रधान एव गार्हस्थिक है जो एक ओर बाजारी इश्क या दरवारी वेश्या-विलास से भिन्न है, दूसरी ओर रोमानी प्रेम की साहसिकता अथवा आदर्शवादी वलिदान-भावना भी प्रायः उसमे नहीं मिलती ।

४ इसीलिए इसमे तरलता व छटा अधिक है, आत्मा की पुकार एव तीव्रता कम ।

जीवन-दर्शन : रुढ़िबद्ध एवं अवैयक्तिक दृष्टिकोण

रीति-युग का जीवन-दर्शन स्वस्थ नहीं था। जिस युग में राजनीतिक और आर्थिक पराभव अपनी चरमसीमा तक पहुँच गया हो उस युग का दृष्टिकोण स्वस्थ कैसे हो सकता है। वाँछित अभिव्यक्ति के अभाव में जीवन की वृत्तियों का वह सतुलन नष्ट हो गया था जो जीवन-दर्शन को स्वस्थ और परिपुष्ट बनाता है। कार्यक्षेत्र की परिधि अत्यन्त सकुचित हो जाने से उनको उचित व्यायाम का अवकाश ही नहीं मिलता था। जीवन का स्वस्थ सघर्ष, जो मानव-शक्तियों को विकसित और पुष्ट करता है समाप्त ही हो चुका था। एक बँधा हुआ रुग्ण जीवन शेष था—जिसमें अब सामन्तवाद की शक्ति और अहंता छाया-शेष हो चुकी थी, काम और अर्थ पर आश्रित केवल स्थूल भोग-बुद्धि ही बच रही थी। इसीलिए तो रीति-कवियों का दृष्टिकोण बद्ध और सकुचित है। भौतिक जीवन के अन्तर्गत भी उनकी गति अत्यन्त सीमित और परिवद्ध थी। एक ओर तो उनमें वह प्रबल अहंकार नहीं था जो भौतिक उच्चाकाक्षाओं को जन्म देता है, दूसरी ओर वह सामाजिक भावना भी नहीं थी जो भौतिक जीवन को व्यवस्था देती है। रीति-काव्य आध्यात्मिक तो है ही नहीं, तथापि वस्तु-रूप में भौतिक भी नहीं है—अर्थात् उसमें न आत्मा की अतुल जिज्ञासा है, न प्रकृति की दृढ़ कठोरता। वह तो जैसे जीवन का एक विराम-स्थल है जहाँ सभी प्रकार की दीड़-धूप से श्रान्त होकर मानव नारी की मधुर अचल-छाया में बैठकर अपने दुखों और पराभवों को भूल जाता है। उसका आधार-फलक इतना सीमित है कि जीवन की अनेकरूपता के लिए उसमें स्थान ही नहीं है। उस पर अकित जीवन-चित्र भी स्वभावतः एकांगी ही है, परन्तु उसमें एक मधुर रमणीयता—मन को विश्राम देने का गुण अवश्य है। घोर निराशा के उस युग में जीवन में किसी-न-किसी प्रकार ये कवि रस-संचार करते रहे मैं समझता हूँ कम-से-कम इसके लिए तत्कालीन समाज को उनका कृतज्ञ अवश्य होना चाहिए। व्यापक जीवन के धरातल पर, बस, इससे अधिक श्रेय उनको देना असंगत होगा, क्योंकि यह तो मानना ही पड़ेगा कि यह जीवन-दर्शन बहुत-कुछ हल्का पड़ता है। जीवन के मूलगत गम्भीर प्रश्नों का स्पर्श भी वे नहीं करते—उनका गहन विवेचन और समाधान करना तो दूर रहा। काममय होते हुए भी रीति-काव्य काम को प्रवृत्ति से अधिक कुछ नहीं मानता—उसके द्वारा उद्बुद्ध जीवन की गहन मनो-वैज्ञानिक और सामाजिक समस्याओं से वह अनभिज्ञ है। दृष्टिकोण के विस्तार और गाम्भीर्य का यही अभाव तो उसकी रीति-वद्धता एवं अलंकरणप्रियता के लिए उत्तरदायी है। जो व्यक्ति एक सकुचित दायरे में जीवन की सतह को ही छूकर रह जाएगा उसकी बाह्य क्रिया-शक्तियाँ स्वभावतः अलंकरण की ओर ही प्रेरित होंगी, क्योंकि उनके लिए विस्तार और गहराई में तो कोई अवकाश है ही नहीं। यही कारण था कि इन कवियों का अलंकारों से इतना अधिक मोह हो गया और वे रीति के बन्धनों से प्रेम करने लग गए। मुख्यतः इसीलिए उनका दृष्टिकोण अवैयक्तिक और उनका काव्य अव्यक्तिगत हो गया।

जीवन की वास्तविकताओं से आमने-सामने खड़े होकर टक्कर लेने में व्यक्त की सम्पूर्ण चेतना—उसकी समस्त शक्तियों—की परीक्षा होती है। तभी व्यक्तित्व का

विकास होता है। वह इस युग मे नही था। घोर अव्यवस्था से क्षत-विक्षत सामान्तवाद के भग्नावशेष की छाया मे त्रस्त और क्षीण जीवन एक बँधी लीक पर पडा हुआ यन्त्र-वत् चल रहा था। क्या राजनीतिक क्षेत्र मे और क्या सामाजिक क्षेत्र मे, सर्वत्र ही वैयक्तिक स्फूर्ति और उत्साह निःशेष हो चुका था—मौलिक सृजन-क्षमता नष्ट हो चुकी थी, केवल रीतियों की दासता मात्र रह गई थी, जो कि रीति-काव्य मे स्पष्टतः प्रति-फलित है। कवियों के सम्मुख तो व्यक्तगत जीवन-सघर्ष का प्रश्न और भी नही था—उनका जीवन-पथ तो सर्वथा सरल एव निश्चित बन गया था। उनकी आजीविका का साधन केवल एक ही था—राज्याश्रय, उनका कर्तव्य-कर्म केवल एक ही था—काव्य-रचना, उनका लक्ष्य केवल एक ही था—रस-प्राप्ति। ऐसे कवियों की कविता भला अवैयक्तिक एव रीतिबद्ध क्यों न होती।

रीतिकालीन धार्मिकता और भक्ति का स्वरूप

रीति-युग की धार्मिकता और भक्ति भी रूढ़िवद्ध ही थी—वास्तव मे, धर्म इस युग मे आकर धर्माभास-मात्र रह गया था। धर्म के उस स्वस्थ और नैतिक रूप का, जो आत्मबल के द्वारा जीवन को धारण करता है, अभाव हो चुका था, परन्तु विश्वास अभी ज्यों-त्यों बना ही हुआ था। ऐन्द्रिय प्रेम मे आकठ मग्न होकर भी ये कवि हरि-राधिका की तन-द्युति मे अनुराग बनाये हुए थे—

तजि तीरथ हरि-राधिका, तन-द्युति करि अनुरागु ।

जेहि ब्रज-केलि निकुज मग, पग-पग होत प्रयागु ॥

(विहारी सतसई)

वास्तव मे यह भक्ति भी उनकी शृंगारिकता का ही एक अंग थी। जीवन की अतिशय रसिकता से जब ये लोग घबरा उठते, होंगे तो राधा-कृष्ण का यही अनुराग उनके धर्म-भीरु मन को आश्वासन देता होगा। इस प्रकार रीतिकालीन भक्ति एक ओर सामाजिक कवच और दूसरी ओर मानसिक शरण-भूमि के रूप मे इनकी रक्षा करती थी। तभी तो ये किसी-न-किसी तरह उसका आँचल पकड़े हुए थे। रीति-काल का कोई भी कवि भक्ति-भावना से हीन नही है—हो ही नही सकता था, क्योंकि भक्ति उसके लिए एक मनोवैज्ञानिक आवश्यकता थी। भौतिक रस की उपासना करते हुए भी उनके विलास-जर्जर मन मे इतना नैतिक बल नही था कि भक्ति-रस मे अनास्था प्रकट करते या उसका सैद्धान्तिक निषेध करते। इसीलिए रीति-काल के सामाजिक जीवन और काव्य मे भक्ति का आभास अनिवार्यतः वर्तमान है और नायक-नायिका के लिए बार-बार 'हरि' और 'राधिका' शब्दों का प्रयोग किया गया है।

रीतिकाल में कला की स्थिति

डॉ० सावित्री सिन्हा

चित्रकला—रीतियुगीन काव्य के समान ही उस युग की चित्रकला की विभिन्न शैलियाँ अधिकतर सामंतों और राजाओं के संरक्षण में विकसित और पल्लवित हुईं। डॉ० कुमार स्वामी ने राजपूत तथा मुगल शैली को बिल्कुल पृथक् मानकर प्रथम को जनभावनाओं की प्रतीक तथा दूसरी को दरबारी स्वीकार किया था। परन्तु नई शोधों के आधार पर यह सिद्ध कर दिया गया है कि दोनों शैलियाँ एक-दूसरे से काफी प्रभावित हैं। पहाड़ी शैली भी, स्थानीय वातावरण के चित्रण के पार्श्व के साथ, राजस्थान शैली की ही एक प्रशाखा है।^१

रीतिकाल की दो शताब्दियों में प्राप्त चित्रफलकों में प्रतिपाद्य और शैली दोनों में ही एक परम्परावद्ध दृष्टिकोण दृष्टिगत होता है। जिस प्रकार साहित्य के क्षेत्र में नूतन मौलिक प्रतिभा के अभाव और शृंगार-प्रधान युगदर्शन के कारण रीतिवद्ध नायिका भेदों का चित्रण प्रधान हो गया था उसी प्रकार चित्रकला के विकास में भी इन तत्वों का महत्त्वपूर्ण योग रहा। तत्कालीन चित्रकला के प्रतिपाद्य को प्रधान रूप से चार भागों में विभाजित किया जा सकता है—

१—नायक तथा नायिका-भेदों के परम्परावद्ध चित्र।

२—पौराणिक उपाख्यानो पर आवृत चित्र।

३—रागरागिनियों के प्रतीक चित्र।

४—व्यक्ति चित्र।

कला जब स्वात सुखाय न होकर व्याख्यान तथा प्रदर्शन वृत्ति की अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त होती है तब उसका रूप शुद्ध कला का नहीं होता। मध्यकालीन चित्र-

१ मुगल आर्ट इज नो मोर मोहम्मडन।

—सिक्स्तटीथ एण्ड सेवेनटीथ सेंचरी मैनस्क्रिप्ट्स एण्ड ऐलवम्स ऑफ़ मुगल पेंटिंग्स।

राजपूत आर्ट ककड मुगल आर्ट। —गेट्ज।

रीतिकाल में कला की स्थिति । १७५

कला के उपर्युक्त सभी प्रतिपाद्य रूढ रूप में ग्रहण किये गए हैं। उनमें कलाकार का आत्मसंवेदन बहुत ही गौण है। उस युग के विलासपरक तथा प्रदर्शनप्रधान जीवनदर्शन को जिन परंपरागत मान्यताओं में अभिव्यक्ति मिली, चित्रकार की तूलिका ने उन्हीं को चित्रों में उतार लिया। चित्रकला का विकास भी संरक्षकों की रुचि के अनुसार हुआ, इसलिए उसमें भी शृंगारिकता तथा प्रदर्शनवृत्ति का प्राधान्य है। प्रथम श्रेणी के चित्र अधिकतर राजपूत और पहाड़ी शैली में मुख्य रूप से प्राप्त होते हैं। इन चित्रों द्वारा स्त्रियों के नग्न सौन्दर्य के चित्रण में कलाकार की नूतन कल्पना का आविर्भाव हुआ। फलस्वरूप एक कोमल ऐंद्रिय भावना की अभिव्यक्ति हुई जिसमें पूर्व विगदता और गाम्भीर्य का अभाव हो गया और एक नई शृंगारिक शैली का प्रादुर्भाव हुआ। उत्कृष्टता, वासकसज्जा, अभिसारिका इत्यादि सब प्रकार की नायिकाओं का चित्रण परम्पराभुक्त वातावरण में ही किया गया। प्रगीतमय माधुर्य का स्पष्ट आभास इन चित्रों में मिलता है। नायिकाओं के चित्र अधिकतर नायिकाभेद काव्य के आधार पर बनाये गए हैं। संकेतस्थल पर पुष्पशय्या बनाकर प्रियतम से मिलन के लिए उत्कृष्टता नायिका, विपम प्रकृति की चुनौती स्वीकार करके आगे बढ़ती हुई अभिसारिका इत्यादि शृंगार नायिकाओं के परंपराबद्ध रूप हैं। शृंगार की विभिन्न परिस्थितियों का चित्रण इन रचनाओं का ध्येय है और शृंगार उनकी आत्मा। कृष्ण तो उस युग में शृंगारनायक थे ही, कागडा (पहाड़ी) तथा राजस्थानी शैली में पौराणिक उपाख्यानों पर आधृत जो चित्र बनाये गए उनमें शिव और पार्वती के शृंगारचित्रण में भी उस युग के कलाकार की वृत्ति अधिक रमी है। भानुदत्त की 'रसमंजरी' में चित्रित विभिन्न शृंगारिक परिस्थितियों का चित्रण हुआ परन्तु भावाभिव्यक्ति के अभाव में ये प्रयास ऐसे जान पड़ते हैं जैसे सहानुभूति से अनभिज्ञ कोई व्यक्ति रूढिगत मान्यताओं के आधार पर रस का विग्लेषण करने का प्रयास कर रहा हो। इसके अतिरिक्त उस युग के शृंगारनायक तथा रूपनायिका वाजबहादुर और रूपमती वेगम के भी शृंगारपूर्ण चित्र अंकित किये गए।

शृंगार वातावरण की अभिव्यक्ति प्रायः वारहमासा और ऋतु-चित्रण के रूप में हुई है। वसंत और वर्षा को उद्दीपन रूप में अंकित करने वाले अनेक चित्र हैं। जयदेव के गीतों के चित्रण में भी उस युग के रसिक कलाकार को नग्न नारी सौन्दर्य और शृंगार की अभिव्यक्ति का अवसर मिला। राधा के अनावृत सौन्दर्य का जो अकन उसके स्नान सम्बन्धी चित्रों में हुआ है वह जयदेव और विद्यापति की सद्यः स्नाता का प्रत्यकन है।

मुगल सम्राटों के संरक्षण में अनेक व्यक्तिचित्रों की रचना हुई। अकबर के समय से ही व्यक्तिचित्रों का निर्माण आरम्भ हो गया था। उधर जहाँगीर की तो यह महत्त्वाकांक्षा थी कि वह अपने जीवन की समस्त प्रमुख घटनाओं को चित्रबद्ध करा ले। इसी इच्छा की पूर्ति के लिए मुगल दरबार तथा शिकार के अनेक दृश्यों के चित्र उसने बनवाए। वास्तव में इन चित्रों में मुगल गरिमा अपने भौतिक रूप में सुरक्षित है परन्तु जहाँगीर की मृत्यु के बाद ही भारतीय चित्रकला की आत्मा मर गई। बाह्य सौंदर्य की गरिमा कुछ समय तक बनी रही, आगे चलकर मात्र अलंकरण ही चित्रकला का ध्येय बन गया।

उत्तर मध्यकालीन चित्रकला के प्रतिपाद्य पर दृष्टि डालने से यह स्पष्ट हो जाता

है कि एक ओर हिंदी काव्य की शृंगार भावना का समानांतर रूप शृंगारिक चित्रों में अपने समस्त उपकरणों के साथ थोड़े बहुत अंतर से विद्यमान है, दूसरी ओर रीतिकालीन काव्य का दूसरा प्रधान स्वर प्रशस्तिगान का रूप भी व्यक्तिचित्रों, दरवारी गरिमा और ऐश्वर्य-चित्रण की प्रवृत्ति में विद्यमान है। मुगल दरबार के चित्रों के अनुकरण पर अनेक राजपूत राजाओं के दरबार, उनके जीवन की प्रमुख घटनाओं तथा उनके व्यक्तित्व से सम्बन्धित अनेक चित्र खींचे गए। राजकीय सरक्षण के कारण उनमें दरवारी कला की सब विशेषताएँ मिलती हैं।

तत्कालीन चित्रकला की अभिव्यजना शैली में भी काव्य में प्रचलित शैलियों से काफी साम्य है। परंपराबद्ध, अलंकृत, श्रमसिद्ध और चमत्कारपूर्ण शैली इस युग की चित्रकला की भी प्रधान विशेषता थी। शाहजहाँ के समय से ही चित्रकला में अलंकरण की अतिशयता का आरम्भ हो गया था जिसके कारण कला की आत्मा बुझने लगी थी। चित्रविचित्र फूलपत्तों तितलियों आदि से युक्त सुन्दर अलंकृत हाशिए और सुनहले वर्णों की आत्मा का स्पर्श ही चित्रकला के साध्य बन गए थे। प्रतिपाद्य महान् होता है तो शैली भी उसी के अनुरूप होती है। शाहजहाँ के प्रदर्शनप्रिय व्यक्तित्व के फलस्वरूप चित्रकलाविदों का ध्येय उसके दरबार के ऐश्वर्य, विशेष उत्सवों के आयोजन तथा रत्न-जटित पदों इत्यादि का चित्रण करना ही रह गया। आंतरिक प्रेरणा के अभाव के कारण उनमें भावाभिव्यक्ति की सजीवता नहीं रह गई थी क्योंकि शाहजहाँ के ऐश्वर्य की अभिव्यक्ति के लिए कलाकार को संवेदना की नहीं, सुनहले रंगों और आलंकारिक दृष्टिकोण की आवश्यकता होती थी। श्री रायकृष्णदास के शब्दों में—‘अब चित्रों में हृद से ज्यादा रिवाज महीनकारी, रंगों की खूबी एवं अंगप्रत्यंगों की लिखाई, विशेषतः हस्तमुद्राओं में बड़ी सफाई है और कलम में कही कमजोरी न रहने पर भी दरवारी अदवकायदों की जकड़बदी और शाही दबदबे के कारण इन चित्रों में भाव का सर्वथा अभाव, बल्कि एक प्रकार का सन्नाटा पाया जाता है, यहाँ तक कि जी ऊबने लगता है।’

औरंगजेब के युग में अन्य कलाओं की भाँति चित्रकला का भी ह्रास हुआ है। कलाओं के प्रति उसकी उपेक्षा तथा उसके उत्तराधिकारियों की अक्षमता के कारण अनेक कलावतों को राजाओं और सामंतों का आश्रय लेना पड़ा। इसीके फलस्वरूप शाहजहाँ के समय में अभिव्यजना को साध्य मान लेने की जो प्रवृत्ति आरम्भ हुई थी वह अब राजस्थान तथा कागडा शैली में दिखाई पड़ने लगी। नारी सौंदर्य के चित्रण में ऐंद्रिय भावनाओं का प्राधान्य तो रहा ही, नारी के अवयवों से मिलती-जुलती रेखाओं के द्वारा प्रकृतिचित्रण करने के प्रयोग भी किए। वृक्षों की पत्रहीन शाखाओं को नारी रूप देकर नाजूकख्याली से उनका चित्रण किया गया। शृंगार के उद्दीपन रूप को जितना महत्त्व कविताओं में प्रदान किया गया उतना ही चित्रकला में भी। यहाँ भी प्रकृति का चित्रण शृंगार के उद्दीपन रूप में ही किया गया है। प्रकृति कला प्रेरक संवेद्य के रूप में तो आई ही नहीं है। उदाहरण के लिए गढ़वाल शैली में चित्रित रूपमती और वाजवहादुर की क्रीड़ा के चित्र में रूपमती के शरीर की वक्रताओं से होड़ लेती हुई वृक्षों की टहनियाँ, उसके गौर वर्ण को चुनौती देती हुई बिजली की चमक उद्दीपन रूप में ही चित्रित की

गई है। इसी प्रकार 'अभिसारिका' चित्र का वातावरण मान्य रूढियों के आधार पर ही अंकित है। समस्त प्रकृति पर ही मानवीय चेतना के आरोपण मे जिस अभिव्यजना कौशल का परिचय मिलता है उसमे कहीं मौलिक उद्भावना के महारे रसाभिव्यक्ति की भी क्षमता होती तो ये चित्र छायावादी कला के अनुपम प्रेरणास्रोत बन जाते। परन्तु इन चित्रो मे तो प्रकृति के विविध उपकरणो को रूढिगत प्रतीको के रूप मे ग्रहण किया गया है। अभिसारिका के चित्रण मे विजली की क्षीण रेखा मे नायिका का सौन्दर्य, मूसलाधार वर्षा, सर्प, तूफानी भक्का, उसकी विह्वल कामनाओ के प्रतीक रूप मे ही ग्रहण किये गए हैं।'

उधर कृष्णलीला के विभिन्न प्रसंगो पर लिखे गीतो के आधार पर कुछ चित्र अंकित किये गए जिनकी पृष्ठभूमि विशद है। परन्तु उनमे चित्रित स्त्रीपुरुषो मे भी उचित भावाभिव्यक्ति का अभाव है। कठपुतलियो अथवा गुडियो के समान भावशून्य मुखाकृतियों मे अधिकतर रसाभास की सी स्थिति आ गई है। भानुदत्त की रसमजरी पर आधृत 'एक स्थिति' नामक चित्र मे नायक की गोद मे बैठी हुई दो नारियाँ शृंगार रस की अभिव्यक्ति करने के बदले नायक से हाथ छुडाकर भागती-सी जान पडती है। नायक और नायिकाओ की आकृतियाँ वहाँ पूर्ण रूप से भावशून्य है।

अभिव्यजना शैली मे चमत्कारवाद की विकृति के उदाहरण भी इस युग की कला मे विद्यमान है। हयनारी, गजनारी, नवनारीकुजर ऐसे चित्र है जिनमे उस युग के स्थूल शृंगार और चमत्कारवादी प्रवृत्ति दोनो की सयुक्त अभिव्यक्ति मिलती है। अनेक नारियो के बहुरंगी वस्त्रो तथा उनके विविध अंगो के सयोजन द्वारा ये चित्र प्रस्तुत किये गए है। स्त्रियो के अंग प्रत्यंगो को सुविधानुसार तोड-मरोडकर हाथी और घोडे के चित्र वनाये गए है जिनपर कही कृष्ण आरोहित है तो कही कोई मुगल सम्राट्।

मध्यकालीन चित्रकला के विशेषज्ञ श्री गेट्ज के शब्दो मे, ईसा की १९वीं शताब्दी के मध्य से ही भारतीय चित्रकला का अवसान होने लगा था। उस युग के कलाकार को न तो रेखाओ का परिष्कृत ज्ञान था और न रंग के सतुलित प्रयोगो का। उनके चित्र भावशून्य तथा निर्जीव प्रतिमाओ के समान होते थे। चरम उत्थान की प्रतिक्रिया अवसान मे होती तो अवश्य है, परन्तु उस युग की कला तो गहन जीवनदृष्टि और आत्मिक शक्ति के अभाव मे पूर्ण रूप से पगु हो गई थी।

स्थापत्य कला—मुगल स्थापत्य कला का सर्वप्रथम उदाहरण है हुमायूँ का मकबरा। इसके निर्माण से भारतीय स्थापत्य कला के इतिहास मे एक नए युग का आरम्भ हुआ। एक देश की प्रचलित शैली को दूसरे देश की परिस्थितियों के अनुसार ढालने की चेष्टा करने मे कुछ परिवर्तन अवश्यभावी होते है। फारसी वास्तुशैली को भारतीय शिल्पियो ने सगमर्मर और लाल पत्थरो मे काटकर जो परिवर्तन किए उसमे भारत मे नए वास्तु-शिल्प-विधान का प्रादुर्भाव हुआ। मुगल बादशाहो ने इसी शैली के अनुकरण पर अपनी इमारतों का निर्माण कराया। यहाँ तक कि विश्व के चमत्कार 'ताज' के निर्माण मे भी इसी शैली का प्रयोग किया गया है। रीतिकाल के पहले मुगल भवन-निर्माण-शैली मे प्रभावोत्पादक और विद्यद सिद्धान्तो का आधार ग्रहण किया गया था।

अकबर द्वारा निर्मित आगरा और लाहौर के किलो की लाल पत्थर की दीवारों की जोड़ में से एक बाल निकलने का भी अवकाश नहीं था। हाथीपोल की कुगल निर्माण-कला के द्वारा भी यह सिद्ध होता है कि उसके शिल्पी अपनी कृतियों में कलात्मक तथा प्रभावात्मक गरिमा का समन्वय करने के लिए कितने जागरूक थे। इस स्थापत्य में कला का एक समन्वित और सतुलित रूप पाया जाता है। बुलन्द दरवाजे के विराट् गभीर स्वरूप में एक संपूर्ण और व्यापक जीवनदृष्टि व्याप्त है, पर इस गभीर व्यापकता के साथ ही अकबर के समय की कुछ इमारतों में अलकरण और चमत्कार की प्रवृत्ति भी धीरे-धीरे आरम्भ हो गई थी। मरियम बेगम और राजा बीरबल के प्रामादों तथा शेख सनीम चिश्ती के मकबरे की पच्चीकारी कलाशिल्प के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। राजा बीरबल के महल की अलंकृत पच्चीकारी तो आश्चर्यजनक है। अकबर द्वारा निर्मित दीवानेखाम में भी एक चमत्कारपूर्ण प्रभावोत्पादन की चेष्टा भी दिखाई पड़ती है। प्रस्तर के अर्धचंद्रो पर अधृत अलिंद तथा मध्य स्तंभ के साथ उनका संयोजन देखकर चित्त चमत्कृत हो उठता है। लेकिन इतनी बोझिल आकृति के होते हुए भी उसमें गाम्भीर्य का अभाव नहीं है। 'ज्योतिषी मंच' तथा स्तूपाकार पंचमहल के विन्यास और श्रमसिद्ध पच्चीकारी में यही प्रवृत्ति प्रधान है। परन्तु तद्युगीन वास्तुकारों ने चमत्कार तथा अलकरण को माध्यम रूप में नहीं स्वीकार किया, यही कारण है कि उनकी इमारतों का प्रभाव आकर्षक होने के साथ-साथ विगद, गभीर तथा व्यापक भी है।

मुगल वादगाहों के संरक्षण में विकसित होती हुई मुगल इमारतों की शैली के अनुकरण पर अनेक मंदिरों तथा प्रासादों का निर्माण हुआ। जोधपुर, ओरछा, दतिया इत्यादि के राजभवनों की शैली में मुगल शैली का अनुकरण किया गया है। लेकिन अनुकरण उनका अपना है। अलकरण-विधान के अतिरिक्त उनके विन्यास में मौलिक सृजनप्रतिभा का भी परिचय मिलता है। मुगल शैली के साथ हिन्दू वास्तुशिल्प के अलकरण के सामंजस्य के ज्वलंत उदाहरण अंबर तथा जोधपुर के राजभवन हैं।

जहाँगीर के समय से वास्तुकला के क्षेत्र में हमें उन सभी प्रवृत्तियों का आभास मिलने लगता है जो विलासप्रधान और ऐश्वर्यपरक जीवनदृष्टि के लिए अनिवार्य होती है। जहाँगीर के समय में जहाँ एक ओर वास्तुशिल्प का आदर्श अलकरण मान लिया गया, वही विगद, व्यापक तथा गभीर प्रभावोत्पादन के स्थान पर पाषाण के माध्यम से ललित और कोमल अभिव्यक्ति ही शिल्पी का प्रधान लक्ष्य बन गई। जहाँगीर चित्रकला का प्रेमी था, वास्तुकला का नहीं, अतः उसकी रुचि के प्रभाव के कारण 'बुलन्द दरवाजा' के निर्माता अकबर का मकबरा उसके व्यक्तित्व के अनुरूप गम्भीर नहीं बन पाया। अकबर के मकबरे की आखिरी मजिल, जो जहाँगीर के आदेश से ढहाकर फिर से बनाई गई, अलकरण तथा लालित्य में अनुपमेय है परन्तु उसमें गाम्भीर्य का अभाव है। जहाँगीर के पश्चात् वास्तुकला में अलकरण के उपकरण अनुदिन बढ़ते गए तथा उसकी निर्माणशैली में एक स्त्रैण सस्पर्श आता गया। जहाँगीर के मकबरे में गाम्भीर्य का अभाव है। सगमर्मर का अपव्यय और भित्तिचित्रों में अलकरण के होते हुए भी उसकी गरिमा कृत्रिम जान पड़ती है। इसके अतिरिक्त जहाँगीर ने भारतीय और फारसी निर्माणशैलियों

के समन्वय के स्थान पर परपराबद्ध फारसी निर्माणशैली को ही प्रोत्साहन दिया। जवदुरहीम खानखाना का मकबरा हुमायूँ के मकबरे के अनुकरण पर बना। इस इमारत के निर्माण द्वारा जहाँ एक ओर नई मौलिक प्रतिभा के अभाव का प्रमाण मिलता है, वहाँ दूसरी ओर एतमादउद्दौला के मकबरे मे वास्तुकला ने पूर्ण स्त्रैण रूप धारण कर लिया है। इसकी निर्माणयोजना साम्राजीनूरजहाँ ने की थी। श्वेत सगमर्मर मे झिलमिल पच्चीकारी तथा मूल्यवान पत्थरो के अलकरण के कारण ऐसा जान पड़ता है मानो कोई बहुमूल्य आभूषण भवन के रूप मे खड़ा कर दिया गया है।

शाहजहाँ के शासनकाल मे स्थापत्य कला का चरम विकास हुआ। निर्माणशैली तथा अलकरण दोनों ही क्षेत्रो मे नए प्रयोग किये गए। अकबर द्वारा निर्मित लाल पत्थर के अनेक भवनों को ढहाकर उनके स्थान पर सगमर्मर के मडपो का निर्माण किया गया। सगमर्मर के कटावदार महराब, मूल्यवान पत्थरो की जडाई, परिष्कृत सज्जा तथा सूक्ष्म अलकरण शाहजहाँ द्वारा निर्मित भवनों की मुख्य विशेषताएँ हैं। दीवाने आम, दीवाने खास, खासमहल, गीशमहल, मुसम्मन बुर्ज तथा मच्छीभवन शाहजहाँ द्वारा बनाई गई मुख्य इमारतें हैं। इन सभी की आत्मा श्रृंगारिक है। सूक्ष्म पच्चीकारी, चित्रलिखित सी सजीवता, मुनहले तथा रगीन स्तभ, इन सभी मे एक विलासपरक, ऐश्वर्यप्रधान जीवनदृष्टि का परिचय मिलता है। मोती महल, हीरा महल, नहरेवहिस्त तथा शाहबुर्ज नाम ही इस तथ्य की पुष्टि के लिए यथेष्ट हैं।

निर्माण-योजना की दृष्टि से शाहजहाँ की प्रमुख इमारतों मे भी मौलिकता का अभाव है। जामामस्जिद तथा ताजमहल दोनों की योजना हुमायूँ के मकबरे के अनुकरण पर हुई है जो मुगल-स्थापत्य-परपरा की प्रथम इमारत है। ताज की गरिमा तथा वैभव उसकी सज्जा तथा अलकरण पर अधिक निर्भर है। रगीन प्रस्तरखंडो द्वारा निर्मित नमूने, प्रवेश द्वारो पर खचित सुन्दर हाशिए विलक्षण कलामौष्ठव के उदाहरण हैं। वास्तव मे शाहजहाँ के शिल्पी ने अपनी कला के द्वारा पुष्पवदना मुमताज की प्रस्तर समाधि मे भी फूल की सी कोमलता ला दी है। सफेद सगमर्मर की आत्मा मे शाहजहाँ का ऐश्वर्य तथा उसके कोमल प्रभाव मे उसका प्रेम सदा के लिए अमर हो गया है।

शाहजहाँ काल मे स्थापत्यकला का चरम विकास हुआ। औरंगजेब के समय मे मानो उसकी प्रतिक्रिया हुई और उसमे पतन के चिह्न दृष्टिगत होने लगे। शाहजहाँ कालीन मच्छीभवन के लालित्य मे ही मुगल स्थापत्य के पतन का संकेत मिल जाता है। औरंगजेब कला से घृणा करता था, परन्तु फिर भी उसके सरक्षण मे कुछ मस्जिदों और मकबरो का निर्माण हुआ। शिल्पी अताउद्दौला ने रजिया बेगम के मकबरे का निर्माण ताजमहल की शैली पर किया परन्तु इस मकबरे को देखने से ही उसकी हीन रुचि तथा अल्प ज्ञान का परिचय मिल जाता है। निष्प्राण अलकरण के अतिचार तथा रुचिविहीन निर्माण योजना के कारण यह इमारत विल्कुल ही साधारण बनकर रह गई है। बनारस की मस्जिद भी तद्युगीन कला की अस्थिर तथा दुर्बल प्रकृति का परिचय देने के लिए काफी है। इन सभी इमारतों का निर्माण फारस की परपराबद्ध शैली के अनुकरण पर हुआ है। सफदरजग के मकबरे की योजना हुमायूँ के मकबरे की शैली के ढग पर हुई है।

परन्तु दोनों के प्रभाव में आकाश-पाताल का अन्तर है।^१

१६वीं शताब्दी में लखनऊ के एक मकबरे में ताज की आकृति बनाने की चेष्टा की गई जो हीन तथा अपरिष्कृत रुचि का साकार उदाहरण है। यह समझना कठिन हो जाता है कि बाह्य रूप में इतना साम्य होते हुए भी दोनों का प्रभाव इतना भिन्न कैसे है? ताजमहल तथा ताजमहल की इस अनुकृति के द्वारा मुगल स्थापत्य कला के चरम विकास और उसके अवसान का मूल्यांकन किया जा सकता है। औरगजेव के मकबरे में न मार्दव है, न गाम्भीर्य और न ऐश्वर्य। अनेक सामंतों के मकबरे भी इससे उत्कृष्ट हैं। न जाने कैसे काफ़ीरों के भयकर शत्रु औरगजेव की समाधि पर तुलसी का एक पौधा अपने आप निकल आया है।

इस युग में निर्मित लखनऊ की इमारतों की हीन रुचि तथा अपरिष्कृति को देखकर भी युगप्रतिभा के ह्रास का परिचय मिलता है। लखनऊ की प्रायः सभी इमारतों में ऐसा जान पड़ता है मानो शिल्पी ने उम्र लिपि का अनुकरण करने का प्रयास किया हो जिसका न तो वह अर्थ समझता है और न जिसकी वर्णमाला से ही उसका परिचय है।

इस प्रकार रीतियुगीन स्थापत्य कला के विकास पर दृष्टि डालने से यह बात पूर्णतया स्पष्ट हो जाती है कि रीति-साहित्य की समानांतर प्रवृत्तियाँ ही इस क्षेत्र में भी चलती रही हैं। परम्पराबद्ध शैली, अलकरण की अतिशयता, चमत्कारवृत्ति तथा अनु-दिन श्रृंगारी और रोमानी वातावरण की सृष्टि का प्रयास, ये सभी प्रवृत्तियाँ रीति-युगीन साहित्य में भी थोड़े बहुत अन्तर के साथ विद्यमान हैं।

संगीत-शास्त्र तथा कला—रीतियुग में संगीत कला की स्थिति भी अत्यन्त शोचनीय हो गई थी। मुगल साम्राज्य की स्थापना के पहले भारतवर्ष में संगीत की एक सबल शास्त्रीय पृष्ठभूमि का निर्माण हो चुका था। ग्वालियर नरेश मानसिंह के संरक्षण में भारतीय संगीत उत्थान की चरम सीमा पर पहुँच चुका था। संगीत की सबसे विशद और गम्भीर शैली 'ध्रुपद' का आविष्कारक इन्हीं को माना जाता है। संगीत कला और शास्त्र दोनों को ही विदेशियों के आक्रमण द्वारा बहुत आघात पहुँचा। संगीत कला तो अनेक व्यवधानों से टक्कर लेती हुई तथा विदेशी प्रभावों को आत्मसात् करती हुई पनपती रही, परन्तु, शास्त्र के क्षेत्र में मौलिकता का पूर्ण अभाव हो गया।

१ हुमायूँज टूब एक्स्प्रेसेज इन एग्री लाइन इट्स पावर ऐंड एक्जल्टेंट वाइटैलिटी-
देट "ड्यूआव् मार्निंग" ह्विच मार्क्स द बिगिनिंग आव् एग्री न्यू मूवमेन्ट। टूब
आव् सफदरजग सीम्स टु बी स्ट्राइविंग बाई आर्टिफिशेल मीन्स टु रिप्रोड्यूस दि
औरिजिनल विगर, ह्वाइल इन रियालिटी इट इज डिकेडेंट। देयर इज नो
बैलेस्ड प्रोपोर्शन ऐंड ब्राड सिपुल प्लैन। इट वाज ए फाइन एफर्ट टु रीकेचर
दि ओल्ड स्प्रिट आव् मुगल स्ट्राइल, बट वाई दिस टाइम दि आर्ट हैड गॉन
बियाड एनी होप आव् रिकाल।

—पर्सि ब्राउन, मॉन्युमेंट्स ऑव् द मुगल्स, केंब्रिज हिस्ट्री ऑव् इंडिया।

रीतिकाल में कला की स्थिति । १८१

सिद्धान्त अथवा शास्त्र कला के व्यावहारिक रूप के आधारस्तम्भ होते हैं। एक के ध्वंस के साथ दूसरे का पतन अनिवार्य हो जाता है। मुगल दरबार में अधिकांशतः मुसलमान कलाकारों को सुरक्षा प्राप्त हुआ। आईने अकबरी में उल्लिखित ३६ संगीतज्ञों में से केवल ४ हिन्दू हैं, परन्तु अकबरकालीन संगीत का इतिहास पूर्णतः अधकारमय नहीं है। जहाँ तानसेन आज भी सर्वश्रेष्ठ कलावत के पद पर आसीन हैं, वही शास्त्र के क्षेत्र में पुडरीक विट्ठल का स्थान भी उतना ही महत्त्वपूर्ण है। जहाँगीर के समय में पंडित दामोदर ने संगीतदर्पण की रचना की जो संगीतशास्त्र का अमर ग्रंथ है।

शाहजहाँ के समय में संगीत के क्षेत्र में भी वही प्रदर्शनप्रियता और अलंकरण की प्रवृत्ति दिखाई देती है। अहोबिल का प्रसिद्ध शास्त्रग्रंथ संगीत-पारिजात इसी समय का माना जाता है। इसमें मान्य २६ विकृत स्वरों के नाम ही तत्कालीन संगीत की अलंकरण प्रवृत्ति का परिचय देने के लिए यथेष्ट हैं।^१ व्यावहारिक रूप में यद्यपि उनका प्रयोग इतने रूपों में नहीं हुआ^२ तथापि सिद्धान्त रूप में इन सूक्ष्मताओं की स्वीकृति से भी उसकी आलंकारिक प्रवृत्ति का परिचय तो मिलता ही है। शाहजहाँ के दरबार में अनेक गायक हुए जो तानसेन की गंभीर शैली में आलंकारिक गिटकिरियाँ जोड़कर उन्हें अपने युग की प्रवृत्तियों में रजित कर रहे थे।

औरंगज़ेब अपने दरबार से संगीत कला का चिह्न तक मिटा देना चाहता था। उसका युग संगीत के अपकर्ष का युग था। उस युग के संगीतज्ञों का जीवन औरंगज़ेब की धार्मिक सकीर्णता और कट्टर गाम्भीर्य के विलकुल विपरीत था, अतएव वे केवल दिल्ली दरबार से ही बहिष्कृत नहीं किये गए बल्कि साधारण संगीतगोष्ठियों पर भी राजकीय प्रतिबन्धों के कारण उनका जीवन-निर्वाह दूभर हो गया। फलस्वरूप संगीतज्ञ शाही सुरक्षा छोड़कर नवाबों और राजाओं की शरण में जाने के लिए विवश हो गए। इस काल के केवल एक ही संगीताचार्य भावभट्ट का उल्लेख मिलता है। वे बीकानेर नरेश अनूपसिंह के आश्रय में थे। अनूप-संगीत-रत्नाकर, अनूपविलास तथा अनूपाकुश उनके मुख्य ग्रंथ हैं, परन्तु इन सभी रचनाओं में मौलिकता का पूर्ण अभाव है।

इस युग के सिद्धांत सम्बन्धी ग्रंथों में मौलिकता का पूर्ण अभाव है। अहोबिल ने नए स्वरनामों का उल्लेख अवश्य किया है परन्तु ये स्वर अनेक पुराने स्वरों के नए नाम मात्र हैं। अहोबिल ने इस तथ्य को स्वयं स्वीकार किया है।^३ इसके अतिरिक्त आध्र-निवासी प० सोमनाथ तथा प० व्यंकटमरवी का नाम इस प्रसंग में उल्लेखनीय है। तथापि इन दोनों संगीताचार्यों का सम्बन्ध दक्षिण की संगीतपद्धति से ही रहा है, तथापि उत्तर भारतीय संगीतपद्धतियों का प्रभाव उनकी रचनाओं पर स्पष्ट दिखाई देता है। इस काल में लिखी हुई कुछ ऐसी रचनाएँ भी उपलब्ध होती हैं जिनकी रचना हिंदी के प्रसिद्ध कवियों ने की थी। इन रचनाओं का उद्देश्य तत्वान्वेषण की अपेक्षा मनोरंजन

१ संगीतपारिजात, श्लोक ४६३-४६७

२ वही, श्लोक ३२४-३२६

३ वही, (रागाध्याय, श्लोकसंख्या ४६४-४६७)

हो अधिक जान पड़ना है। उदाहरण के लिए देव कवि कृत राग-रत्नाकर को लिया जा सकता है। इस रचना पर दामोदर पंडित कृत सगीतदर्पण का प्रभाव सर्वत्र दिखाई पड़ता है।

औरगजेब के उत्तराधिकारियों के दरबार में सगीत को प्रोत्साहन मिला। परन्तु तब तक सगीत की आत्मा बहुत कुछ मर चुकी थी। मुहम्मदशाह रंगीने के दरबार में उच्च श्रेणी के प्रतिष्ठित सगीतज्ञ रहते थे। परन्तु इस पुनरुत्थान में अनुरजन, अल-करण तथा चामत्कारिक प्रयोगों का ही प्राधान्य है। ध्रुपद का स्थान ख्याल, ठुमरी, टप्पा और दादरा ने ले लिया। अदरग और सदरग के ख्यालों से दिल्ली दरबार की विलासयुक्त रंगीनी में योग मिला। शोरी के टप्पों के अलंकारिक स्वर बहुत लोकप्रिय हुए। तराना, रेखता, कव्वाली इत्यादि प्रणालियों का प्रचार इसी युग में अधिक हुआ। इनमें से अधिकांश शृंगारिक है।

रीतियुग में सगीत कला तथा सगीत शास्त्र की गतिविधि पर दृष्टि डालने से यह बात स्पष्ट प्रमाणित हो जाती है कि सगीत के प्रतिपाद्य तथा शैली का भी वही रूप था जो तत्कालीन हिन्दी काव्य का था। अकबर के समय में ही लोचन की राजतरंगिणी, पुंडरीक विट्ठल के सद्भागचंद्रोदय, रागमजरी रागमाला तथा नर्तननिर्णय लिखे जा चुके थे। रीतियुग में तथा उसके कुछ समय बाद भावभट्ट, हृदयनारायणदेव, मुहम्मद रजा, महाराजा प्रतापसिंह तथा कृष्णानन्द व्यास द्वारा प्रणीत सगीत शास्त्र सम्बन्धी अन्य ग्रंथ भी निर्मित हुए, जिनमें रीतियुगीन लक्षणग्रंथों की प्रवृत्तियों का ही प्राधान्य रहा। काव्य और चित्रकला में जिस प्रकार नायिकाभेद का चित्रण अबाध गति से होने लगा उसी प्रकार विविध रागरागिनियों को उनके गुण तथा प्रभाव के आधार पर नायक तथा नायिकाओं के रूप में बद्ध कर उनकी व्याख्या की गई। परन्तु इन सब विवेचनाओं में नूतन मौलिकता का प्रायः अभाव ही रहा। हिन्दी काव्य-शास्त्र के समान ही तत्कालीन सगीत शास्त्र का आधार भी संस्कृत ही है। उस समय के सगीतशास्त्र का भी सामान्य टीकाकार मात्र थे।

तत्कालीन सगीत की शैली तथा प्रतिपाद्य में चमत्कारसृष्टि की प्रवृत्ति स्पष्ट दिखाई देती है। अनेक स्थलों पर रागों के देवरूप चित्रण में श्लेष द्वारा आधार तथा आधेय में धर्मसाध्य और गुणनाम्य की स्थापना की गई है। यही नहीं, विविध गायन-शैलियों को एक ही गीत में गुफित करते हुए चमत्कारसृष्टि करना उस युग की सगीत कला की चरम सिद्धि समझी जाती थी। तराना, दादरा, ठुमरी इत्यादि का एक ही गीत के अंतर्गत समावेश इसी चमत्कारवादी प्रवृत्ति का द्योतक है।

सगीत के द्वारा शृंगारिक भावनाओं का उद्दीपन करना ही सगीतज्ञों का मुख्य उद्देश्य रह गया था। फलस्वरूप उनकी गन्दयोजना भी अधिकतर शृंगारपरक ही होती थी। चमत्कारप्रदर्शन की प्रवृत्ति भी तत्कालीन सगीत में प्रधान रूप में प्रमाणित हो जाती है। ख्याल शैली की तानों, खटकों, मुरकियों तथा अन्य आलंकारिक प्रयोगों में चमत्कार तत्त्व ही अधिक रहता था। ख्याल के गीत अधिकतर शृंगारिक होते हैं और उनमें अधिकतर किसी स्त्री की ओर से प्रणय अथवा विरह की अभिव्यक्ति की जाती है।

चाम्त्व में रीतिकालीन कवि और संगीतज्ञ दोनों की एक ही दशा थी, दोनों ही आश्रय-दाता की रुचि पर चल रहे थे, अतएव उनकी प्रसन्नता के लिए दोनों को ही शृंगारपरक प्रतिपाद्य और कलाप्रधान चमत्कारवादिता को अपनाना पड़ा। रीतिकालीन चमत्कार-प्रदर्शन की वृत्ति चतुरंग शैली में भी दिखाई पड़ती है जिसमें स्याता, तराना, सरगम और त्रिवट (मृदंग के बोल) सबके मिश्रण से संगीत की वैचित्र्यपूर्ण रचना की जाती है। तरानों में भी लय का चमत्कार और द्रुत तानों का प्रयोग उस युग की चमत्कारिक वृत्ति का ही परिचय देते हैं। शब्दयोजना के बिना 'ताना', 'दे', 'देना', 'दानी' तथा 'तोम' इत्यादि अर्थहीन शब्दों के द्वारा संगीतयोजना में चमत्कारप्रदर्शन का ही बाहुल्य रहता है। टप्पा भी अपनी शैली के हल्केपन के लिए प्रसिद्ध है। इसकी गति क्षुद्र और चपल होती है। ये केवल उन्हीं रागों में गाए जाते हैं जिनका विस्तार अपेक्षाकृत मरिप्त होता है। रीतिकालीन संगीत में गभीर और विगद तत्त्वों के अभाव का यह भी एक ज्वलत प्रमाण है। टप्पा पहले पंजाब में ऊँट हाँकनेवाले गाया करते थे। पहले कहा जा चुका है कि मुहम्मदशाह ने उसकी संगीतयोजना में आलंकारिक गिटकिरियों का योग देकर उसे रीतिकालीन वातावरण के अनुकूल बना दिया। नवाब वाजिदअलीशाह के संरक्षण में ठुमरी शैली का प्रचलन हुआ जो अतिशय चपल, स्त्रीण और शृंगारप्रधान थी। डा० श्यामसुन्दरदास ने उसका वर्णन इस प्रकार किया है—'अब के अबीवर वाजिदअली शाह ने ठुमरी नामक गान शैली की परिपाटी चलाई। यह संगीतप्रणाली का अन्यतम स्वरूप और शृंगारिक रूप है। इस समय अकबर के समय के ध्रुपद की गभीर परिपाटी, मुहम्मद शाह द्वारा अनुमोदित ख्याल की चपल शैली तथा उन्हीं के समय में आविष्कृत टप्पे की रसमय और कोमल गायकी और वाजिदअली शाह के समय की रंगीली रसीली ठुमरी अपने-अपने आश्रयदाताओं की मनोवृत्ति की ही परिचायक नहीं, लोक की प्रौढ़ रुचि में जिस क्रम से पतन हुआ उसका इतिहास भी है।'^१

रीतिकाल की अन्य मुख्य शैलियाँ हैं गजल और त्रिवट। इनमें भी चमत्कार और स्थूल शृंगारिकता का प्राधान्य था। त्रिवट में मृदंग इत्यादि के बोलों को रागबद्ध करके चमत्कार उत्पन्न किया जाता था और गजल शृंगारपरक प्रवृत्ति तो प्रसिद्ध ही है।

संगीत, कला तथा साहित्य की ये समानांतर प्रवृत्तियाँ तथा उसमें व्याप्त ऐक्य उस युग के जीवनदर्शन का प्रमाण बनने के लिए यथेष्ट हैं। स्वार्थ परायण राजनीतिक व्यवस्था, सामंतीय वातावरण, राजनीतिक विकेंद्रीकरण और सामाजिक अव्यवस्था तथा विलासमूलक, वैभवजन्य प्रदर्शनप्रधान अलंकरण प्रवृत्ति का तत्कालीन साहित्य एवं विविध ललित कलाओं की गतिविधि पर बड़ा गहरा प्रभाव रहा है। तद्युगीन कला-वार की आत्मा पर ये बाह्य परिस्थितियाँ एक प्रकार से हावी हो गई थी। चेतन के सूक्ष्म, सार्वभौम और नित्य तत्त्व बाह्य जीवन की स्थूल साधना में लुप्त हो गए थे। स्थूल की सूक्ष्म पर इस विजय के कारण ही इस युग में 'रीतिकाव्य' लिखा गया।

कतिपय सन्दर्भ-ग्रन्थ

परिशिष्ट १

- १ कविवर बिहारी—श्री जगन्नाथ दास 'रत्नाकर'
- २ बिहारी—प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र
- ३ बिहारी और उनका साहित्य—डॉ० हरबशलाल शर्मा
- ४ बिहारी की वाग्विभूति—प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र
- ५ बिहारी-विभव—श्री हरदयालु सिंह
- ६ बिहारी एक अध्ययन—डॉ० रामरतन भटनागर
- ७ बिहारी का नया मूल्यांकन—डॉ० वच्चनसिंह
- ८ मुक्तक काव्य परम्परा और बिहारी—डॉ० रामसागर त्रिपाठी
- ९ हिन्दी-काव्य में शृंगार-परम्परा और महाकवि बिहारी—
डॉ० गणपतिचन्द्र गुप्त
- १० कविवर बिहारीलाल और उनका युग—डॉ० रणधीर सिन्हा
- ११ बिहारी सजीवनी भूमिका और भाष्य—श्री पद्मसिंह शर्मा
- १२ बिहारी और देव—ला० भगवानदीन
- १३ बिहारी-बोधिनी—ला० भगवानदीन
- १४ बिहारी रत्नाकर—श्री जगन्नाथदास 'रत्नाकर'
- १५ बिहारी सतसई में भारतीय इतिहास का दर्शन—श्री कालीप्रसाद खेतान
- १६ हिन्दी नवरत्न—मिश्रबन्धु
- १७ देव और बिहारी—श्री कृष्णबिहारी मिश्र
- १८, बिहारी बिहार—श्री अम्बिकादत्त व्यास
- १९ हिन्दी-साहित्य का इतिहास—प० रामचन्द्र शुक्ल (स० २००८, उत्तर मध्य
काल, प्रकरण २, पृ० २४६ से २५१ तक)
- २० हिन्दी भाषा और साहित्य का विकास—प० अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध'
(स० १९६१, द्वितीयखंड, चौथा प्रकरण, पृ० ३४१ से ३५६ तक)

- २१ हिन्दी-साहित्य—आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी (१९५२ ई०, रीतिकाल के लोकप्रिय कवियों की विवेचना, विहारी, पृ० ३२४ से ३३७ तक)
- २२ हिन्दी-साहित्य का बृहत् इतिहास—स० डॉ० नगेन्द्र (स० २०१५, पष्ठ भाग, चतुर्थ खंड, द्वितीय अध्याय, पृ० ५०८ से ५२८ तक)
- २३ हिन्दी-साहित्य—ब्राह्म ग्यामसुन्दरदास
- २४ हिन्दी-साहित्य का अतीत—प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र (स० २०१७, द्वितीय खंड, शृंगार काल, विहारी, पृ० ५४८ से ५८२ तक)
- २५ हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य—डॉ० ओम्प्रकाश (१९६४ ई०, शृंगार काव्य, विहारीलाल, पृ० २२८ से २६२ तक)

इस संकलन के लेखक

परिशिष्ट २

- १ स्व० पण्डित पद्मसिंह शर्मा
- २ स्व० श्री जगन्नाथ दास 'रत्नाकर'
- ३ श्री हरदयालु सिंह,—महमूदाबाद, सीतापुर (उत्तर प्रदेश) ।
- ४ प० विश्वनाथप्रसाद मिश्र—प्रोफेसर तथा अध्यक्ष हिन्दी-विभाग, मगध विश्वविद्यालय, गया (विहार) ।
- ५ डॉ० नगेन्द्र—प्रोफेसर तथा अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली ।
- ६ डॉ० हरवल्लाल शर्मा—प्रोफेसर तथा अध्यक्ष हिन्दी-विभाग, मुस्लिम विश्व-विद्यालय, अलीगढ़ (उ० प्र०)
- ७ डॉ० भगीरथ मिश्र—प्रोफेसर तथा अध्यक्ष हिन्दी-विभाग, सागर विश्व-विद्यालय, सागर (मध्यप्रदेश) ।
- ८ डॉ० सावित्री सिन्हा—रीडर हिन्दी-विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली ।
- ९ डॉ० विजयेन्द्र स्नातक—रीडर हिन्दी-विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली ।
- १० डॉ० सु० शकरराजू नायडू—रीडर तथा अध्यक्ष हिन्दी-विभाग, मद्रास विश्वविद्यालय, मद्रास ।
- ११ डॉ० भगवत्स्वरूप मिश्र—अध्यक्ष हिन्दी-विभाग, आगरा कालेज, आगरा ।
- १२ डॉ० गणपतिचन्द्र गुप्त—प्राध्यापक हिन्दी-विभाग, पंजाब विश्वविद्यालय, चंडीगढ़ ।
- १३ डॉ० रामरतन भटनागर—प्राध्यापक हिन्दी-विभाग, सागर विश्वविद्यालय, सागर (म० प्र०) ।
- १४ डॉ० वच्चनसिंह—प्राध्यापक हिन्दी-विभाग, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी (उ० प्र०) ।
- १५ डॉ० रामसागर त्रिपाठी—अध्यक्ष हिन्दी-विभाग, श्यामलाल कालेज, शाहदरा, दिल्ली ।

इस सकलन के लेखक । १८७

- १६ डॉ० किरण कुमारी गुप्ता—प्राध्यापिका हिन्दी-विभाग, आगरा कालेज,
आगरा ।
- १७ श्री विश्वम्भर 'मानव'—८८८, कल्याणीदेवी, इलाहाबाद-३ ।
- १८ डॉ० रणधीर सिन्हा—प्राध्यापक हिन्दी-विभाग, डिग्री कालेज, मोतीबाग,
नई दिल्ली ।
१९. डॉ० रमेशचन्द्र मिश्र—प्राध्यापक हिन्दी-विभाग, रामलाल आनन्द कालेज,
ग्रीन पार्क एक्स्टेंशन, नई दिल्ली ।
- २० डॉ० ओम्प्रकाश—रीडर हिन्दी-विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली ।